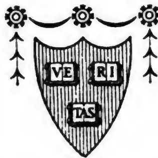
# Richard Wagners Tristan und Isolde als dichtung. ...

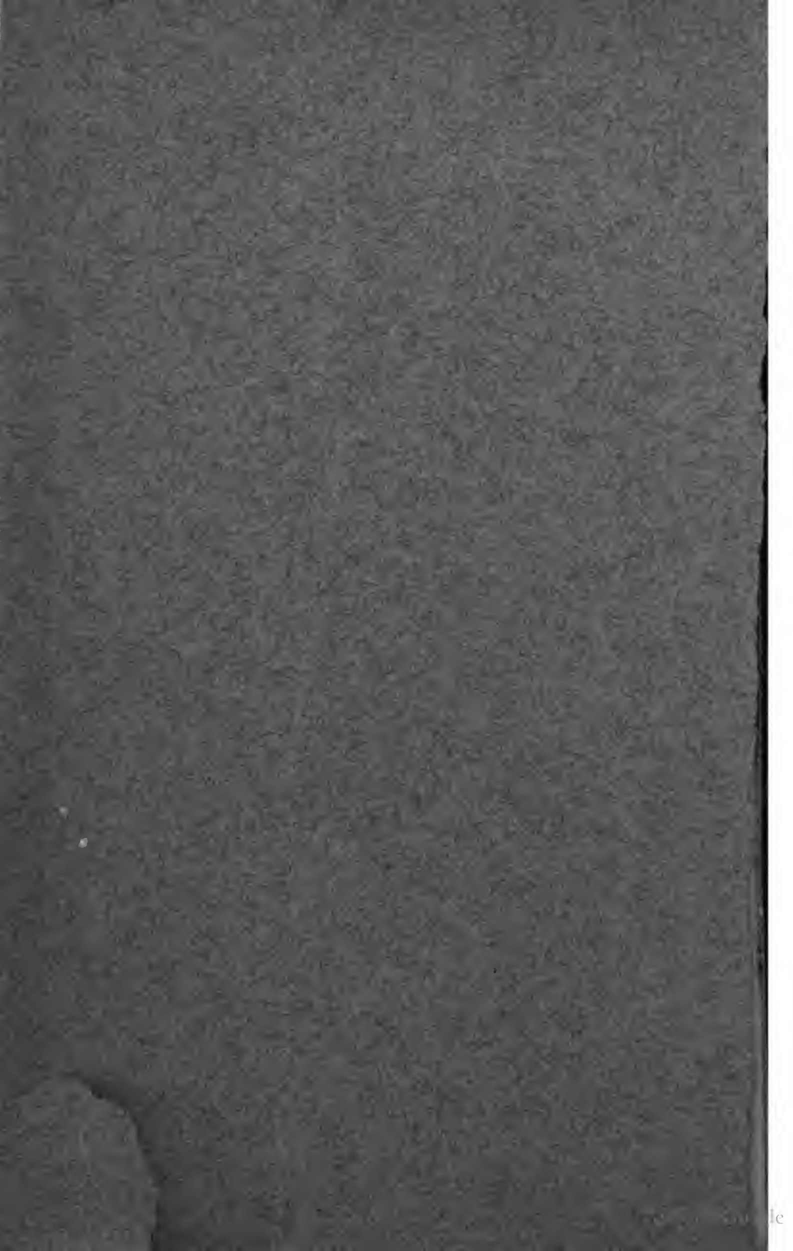
Richard Weltrich


VE
RI
TAS

# Wagners Tristan und Isolde als Dichtung.

Von Richard Weltrich.





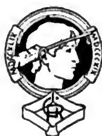
6

# Richard Wagners Tristan und Isolde als Dichtung.

Nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über Wagners Kunst.

Von

Richard Weltrich.



Berlin.
Druck und Verlag von Georg Reimer.
1904.

# Vorwort.

Die gegenwärtige Schrift hat den Charakter einer Streitschrift, und einem Anstoß von außen verdankt sie ihre Entstehung. Aber sie wäre nicht geschrieben worden, wenn nicht das Verlangen des Verfassers, über den Gegenstand, den ihr Titel nennt, öffentlich zu reden, um vieles älter und um vieles mächtiger gewesen wäre als der Wunsch oder Zwang, auf einen zufälligen und persönlichen Angriff zu antworten. Nur indem die Stellung Richard Wagners zur Dichtkunst ihren Hauptinhalt bildet, glaubt sie um Leser werben zu dürfen. Daß sie dieses Thema erschöpfe, kommt ihr schon darum nicht in den Sinn, weil sie von den Bühnenwerken des Bayreuther Meisters nur „Tristan und Isolde" bespricht. Der einzelne Fall dient jedoch hier als Beispiel, und unter dem Gesichtspunkt des Dichterischen den „Ring des Nibelungen" usw. zu betrachten, macht mir vielleicht die Zukunft zur Aufgabe. Wenn mich nämlich die Wagnerianer à la Golther inzwischen nicht totgeschlagen haben.

R. W.

# Inhalt.

I.

# Abrechnung mit Herrn Professor Wolfgang Golther.

Zurzeit wird an den Theatern ein Bühnenstück aufgeführt, das „Louise" heißt und vom Textverfasser und Komponisten, Herrn Gustav Charpentier, als Musik-Roman („Roman Musical“) bezeichnet wird; „Musik-Roman in vier Akten und fünf Bildern" steht auf dem Theaterzettel. Manchen disziplinierten Kopf hat diese Ankündigung befremdet oder zum Spott gereizt. Denn das Werk, um das es sich dabei handelt, ist ja doch nichts anderes als eine Oper, d. h. ein musikalisch-dramatisches Werk, ein in Musik, Gesang und Handlung sich szenisch entfaltendes Kunstwerk (von der Frage nach dem künstlerischen Werte ganz abgesehen); dafür im Titel „Roman" zu sagen, ist sprachlicher Aberwitz. Der Roman gehört zur epischen, zur erzählenden Gattung der Dichtkunst und ist eben kein Bühnenstück, sowenig wie der Fisch ein Vogel ist; daran kann auch ein Musik-

genie nichts ändern. Man versteht aber wohl, wie es zu dieser Ungereimtheit gekommen ist. Die Kunsttheorie Richard Wagners hat in den Gebrauch der ästhetischen Begriffe Verwirrung gebracht, seine Schule hat das Wort „Oper" auf die Proskriptionsliste gesetzt; Komponisten von heute, die nicht zu den Überlebten gezählt werden möchten, suchen also für ihre Bühnenwerke nach neuen Gattungsbezeichnungen, und „Musik-Roman" schien Herrn Charpentier ein hübscher Einfall zu sein.

Diesen Betrachtungen nachzuhängen würde ich mir versagt haben, wenn mich nicht unlängst einer jener Knüppelhiebe getroffen hätte, mit denen die Landsknechte von Bayreuth ihren Diensteifer zu beweisen pflegen. Mein zuerst in den „Münchner Neuesten Nachrichten" (Nr. 107, 111, 119 und 121 vom März 1902) veröffentlichter, jetzt in einer Gedenkschrift*) wiederholter Nekrolog auf Wilhelm Hertz bemerkte bei der Besprechung des Tristanepos: „Daß der Operntext Richard Wagners keinen Ersatz für Meister Gottfrieds Dichtung abgibt, muß gegenüber dem hypertrophischen Musikkultus unserer Zeit ausdrücklich gesagt werden." Gegen diesen mit vier

*) Wilhelm Hertz. Zu seinem Andenken. Zwei literaturgeschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen. Stuttgart und Berlin, bei Cotta, 1902.

Zeilen sich begnügenden Satz hat Herr Universitäts-Professor Dr. Wolfgang Golther zu Rostock in Nr. 140 der „Münchner Neuesten Nachrichten" des gleichen Jahres einen sechs Spalten langen Artikel veröffentlicht, der mit den Worten beginnt: „In Nr. 119 der „M. N. N." fällt beim Vergleich von Gottfrieds Epos mit Richard Wagners Drama eine Bemerkung, die vom Standpunkt der neueren in Frankreich und Deutschland sehr rege betriebenen Tristanforschung aus berichtigt werden muß. Diese sachliche Aufklärung kann ich nicht besser und kürzer geben, als indem ich in wenigen Worten die Ergebnisse der Tristanforschung, an der ich selbst seit 15 Jahren lebhaften Anteil nehme, hier zusammenfasse."

Daß sich Herr Wolfgang Golther bei diesem Versuch, mich zu bestreiten, einer verkehrten Angriffsart bedient hat, ist, glaube ich, auch seinen Freunden nicht verborgen geblieben. Denn „vom Standpunkt der Tristanforschung", des literarhistorischen Wissens aus ließ sich an meinem Satze ja gar nichts „berichtigen", ganz abgesehen davon, daß mir die nötige Wissenschaft von der Entwicklung der Tristansage schon selbst zu Gebot stand. Nur bei dem ununterrichteten und unaufmerksamen Publikum konnte der Schein erweckt werden, als hätte ich in diesem Falle einer literar-

historischen Belehrung bedurft. Um hiegegen mich zu verwahren, schrieb ich in Nr. 145 der „Münchner Neuesten Nachrichten" vom 28. März 1902 eine auf 22 Zeilen sich beschränkende „Erwiderung". Die Redaktion der „M. N. N." hat eine Anmerkung hinzugefügt, die mir im Punkte meiner Abwehr Gerechtigkeit widerfahren läßt und mit Takt abgefaßt ist; indem sie sich dabei hinsichtlich der künstlerischen Auffassung des Wagner'schen „Tristan" auf Golthers Seite stellen zu müssen glaubte, sah ich zwar meinen eigenen Standpunkt in der „Wagnerfrage" nicht ganz richtig bezeichnet, ich habe ihr das aber nicht verübelt. Die Zeitungspolemik war für mich abgetan, um so mehr als die „Münchner Neuesten Nachrichten" mit ihrer redaktionellen Anmerkung die „Auseinandersetzungen abschließen" zu wollen erklärten.

Aber mein Herr Gegner ist es, der die Angelegenheit nicht zur Ruhe kommen ließ, der sie in weitere Kreise zu tragen beflissen war. Er hat in der Berliner „Allgemeinen Musik-Zeitung" (Heft 16 vom April 1902) und, wie mir bestimmt versichert worden ist, in einer Wiener Musikzeitung — nach der Nummer des Blattes zu suchen, wäre der Mühe nicht wert — durch Wiederabdruck seines Artikels seinen Angriff wiederholt; er hat aber auch, da es ihn nun einmal jückte,

ein Kesseltreiben zu veranstalten, in der Leipziger „Deutschen Literaturzeitung" (Nr. 31 vom 2. August des gleichen Jahres) meine Gedenkschrift rezensiert und dabei ein noch heftigeres Kriegsgeschrei erschallen lassen. Einer mörderischen Notiz in den „Bayreuther Blättern" (Nr. 142) wird der Haudegen von Rostock gleichfalls nicht ferne stehen. Ich war also ganz totgeschlagen. Aber ich hob mich wieder auf und prüfte, nicht erschreckt, meine Wunden. Daß ich nicht in Schweigen verharren dürfe, sah ich freilich. Denn ich war nunmehr in Zeitungen bekämpft worden, deren Leser meinen Nekrolog nicht vor Augen hatten und sich ein Urteil über seine Äußerungen zu bilden nicht in der Lage waren. Auch hat Herr Golther beim Wiederabdruck seines Artikels grobe und unmanierliche Ausdrücke eingefügt und sich als Rezensent der „Deutschen Literaturzeitung" in der gleichen Tonart gefallen; zu der Duldung, die auch einem wissenschaftlichen Gegner das Wort lassen möchte, habe ich also keine Ursache, bin vielmehr herausgefordert, meinem Widersacher heimzuzahlen mit der Münze, die ihm gebührt. Ich würde jedoch die Leser mit der Schilderung der Einzelheiten dieses kleinen Ergebnisses nicht zu behelligen wagen, wenn der Fall nicht typisch

wäre und als solcher es verdiente, in volle Beleuchtung gerückt zu werden. Auch er ist ein Beitrag zur „Wagnerfrage“ und eben deshalb noch heute nicht veraltet.

In der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ lautet der Eingang des Golther'schen Artikels folgendermaßen: „In einem Nachruf auf den am 7. Januar 1902 verstorbenen Dichter und Forscher Wilhelm Hertz schreibt Professor Weltrich in den „Münchner Neuesten Nachrichten“, Nr. 119: ‚Daß der Operntext Richard Wagners keinen Ersatz für Meister Gottfrieds Dichtung abgibt, muß gegenüber dem hypertrophischen Musikkultus unserer Zeit ausdrücklich gesagt werden.‘ Dieser Satz, der abgrundtiefes Unverständnis und völlige Unkenntnis bekundet, stellt ja freilich nur den Schreiber bloß. Er gibt mir aber doch Veranlassung, vom Standpunkt der neueren in Frankreich und Deutschland sehr rege betriebenen Tristanforschung aus hier ein kurzes Bild der Sagenentwicklung zu geben und dem Drama Richard Wagners die seiner Bedeutung gebührende Stellung zuzuweisen.“

Wie man sieht, hat sich Herr Wolfgang Golther in den einleitenden Zeilen diesmal um ein weniges klüger gefaßt; er sagt nicht mehr, daß er „vom Standpunkt der Tristanforschung

aus" meine Bemerkung berichtigen müsse, sondern diese Bemerkung „gibt" ihm jetzt die Veranlassung, ein Bild der Sagenentwicklung zu „geben". In der Sache bleibt es aber beim alten: auf jene einleitenden Zeilen folgt ganz wie ursprünglich eine historische Skizze der dichterischen Entwicklung der Tristansage, die mit den conteurs bretons beginnt, die mittelalterlichen Epen mehr oder weniger eilig bespricht und zu einer Verherrlichung R. Wagners sich ausbreitet. Es marschiert also die nämliche literarhistorische Gelehrsamkeit auf wie in den „Münchner Neuesten Nachrichten", und daß sich ihr Besitzer 15 Jahre lang mit der Tristanforschung befaßt habe, wird uns abermals zu Gemüt geführt; mit der Frage aber, ob Wagners „Tristan und Isolde" eine Oper oder ein Drama sei, hat das alles gar nichts zu tun. Die Vergröberung des polemischen Tones wird der Leser bemerkt haben. Einiges von ihr haftet auch an den Schlußzeilen, welche in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" lauten: „Die Zeit ist allmählich angebrochen, wo Richard Wagner als der gewaltige dichterische Genius verehrt wird, dessen Drama eben musikalisch beseelt ist. Wer heute noch „Text" und „Musik" trennt, als wären sie nur äußerlich wie in der Oper zusammengeflickt, der ist arg im Rückstand

geblieben, ihm fehlt das künstlerische Anschauungsvermögen, das die wundervolle Einheitlichkeit im Kunstwerk Richard Wagners beim Hörer voraussetzt."

Bevor ich auf die „Deutsche Literaturzeitung" zurückkomme, bitte ich eine Einschaltung machen zu dürfen. Man könnte glauben, daß ich durch den Ton meiner „Erwiderung" in Nr. 145 der „Münchner Neuesten Nachrichten" Herrn Golther eine Art von Recht gegeben hätte, in der von ihm beliebten Weise gegen mich loszufahren. Ich setze darum den Wortlaut meiner „Erwiderung" hierher, wobei ich das Urteil dem unbefangenen Leser überlasse. Ich habe in den „M. N. N." zur Orientierung des Lesers die von Golther befehdete Stelle meines Nekrologs einschließlich ihres nächsten, auf Franz Pfeiffers Urteil über Hertz bezüglichen Satzes angeführt und hiezu geschrieben: „Ich möchte, um Mißdeutungen auszuschließen, nur konstatieren, daß Herr Wolfgang Golther „vom Standpunkt der neueren Tristanforschung aus" an meinen Sätzen nichts „berichtigt" hat und nichts „berichtigen" konnte. Über Wagners Werk als solches habe ich nicht gesprochen. Golthers ästhetisches Kredo ist ein anderes als das meinige, aber das sind Ansichten, und an meinem Urteil ändern seine Ausführungen nicht das Geringste. Mehr hierüber zu

sagen, habe ich jetzt weder Lust noch Zeit." Das war alles.

Von welcher Beschaffenheit ist nun die Rezension in der „Deutschen Literaturzeitung"? Sie überbietet noch die früheren Auslassungen Golthers. Zwar im Eingang läßt sie mir Gnade widerfahren, aber bald hängt sie ein Lümpchen vermeintlichen Besserwissens aus, und mit zwei Dritteilen des Ganzen, auf 62 Zeilen hin, häuft sie Schmähung auf Schmähung. Die Variante, welche der Wagnerianer Golther seiner Zornrede diesmal gegeben hat, setzt also ein: „Der Ausfall auf Richard Wagner S. 31 stellt ja nur den Schreiber selbst bloß. Es ergibt sich aus solchen ungehörigen Bemerkungen ein sehr überflüssiger Mißklang, der den Gesamteindruck stört. Auch scheint es mir im besonderen Pflicht des Gelehrten, über Dinge, von denen er keine Ahnung und zu denen er keine Neigung hat, wenigstens öffentlich nicht zu reden." Was das letztere betrifft, so bin ich der Meinung, daß ein Mann, der eine Rezension wie die in Rede stehende zu schreiben fähig ist, das Recht, über die Pflichten des Gelehrten andere zu unterrichten, verwirkt hat. Denn das ist das Unerläßlichste, was man von einem Rezensenten fordern muß, daß er im Sachlichen die Wahrheit nicht auf den Kopf stellt. Unwahr

aber ist es, wenn Golther angibt, ich hätte dem Dichter des „Bruder Rausch" den Vorschlag gemacht, „sozusagen den Inhalt des Faustbuchs in seinem Klostermärchen zu variieren". Ich habe lediglich vom Proktophantasmisten der „Walpurgisnacht" gesprochen und mit Begründung gesagt, daß die Einführung einer ähnlichen Figur in einen Gesang der Rauschdichtung vielleicht möglich gewesen wäre; der Proktophantasmist aber ist nicht der „Inhalt" des Faustbuches. Daß der achte und der neunte Gesang der Rauschdichtung einigermaßen abfallen, haben auch Andere empfunden, und nicht „erheiternd", wohl aber erbärmlich ist es, daß einem Gelehrten das boshafte Verdrehen eines Tatbestandes Spaß macht. Unwahr oder die ärgste Entstellung ist es ferner, wenn Golther behauptet, man erfahre aus meiner „ganzen Erörterung nichts von der Hauptsache, daß Hertz der Erneuerer und Vollender des von Thomas, Gottfried und H. Kurz geschaffenen klassischen Tristanepos ward". Wer in meiner Schrift S. 30—32 nachliest, wird das Gegenteil finden: sage ich doch, daß durch die Neubearbeitungen (des Parzival und des Tristan) von Wilhelm Hertz beide Epen eine poetische Wiedergeburt erfahren haben und daß mit ihr erst dieses vom Genius Deutschlands im 13. Jahr-

hundert erworbene Nationalgut in den lebendigen Besitz der Gegenwart übergegangen sei; ich rede dort von der Bedachtsamkeit und Weisheit „des Erneuerers“ (Hertz), von der nicht genug zu rühmenden dichterischen Schönheit seines Werkes usw., ich sage ebendort, daß „Tristan und Isolde“ von Wilhelm Hertz „eine vollkommene Eroberung“ sei, daß durch Wilhelm Hertz für die Tristansage die Prophezeiung Franz Pfeiffers von der Wiedererweckung des alten Heldenepos „in Erfüllung gegangen“ sei. Auch vom Schluß, den Hertz nach Thomas zu Gottfrieds Epos hinzugedichtet, habe ich gesprochen und ebenso von der Ergänzung des Schlusses durch Hermann Kurz. Man möchte glauben, Golther sei blind gewesen, als er an diese Stellen meiner Schrift gelangte. Aber nicht dahin ging sein Eifer, zu sehen und zu sagen, was in ihr stehe oder nicht stehe, sondern ein Zerrbild von ihr zu entwerfen gefiel ihm. Das ist nicht mehr Kritik, das hat mit einem wissenschaftlichen Verfahren nichts mehr zu tun; es ist Ausbruch von Gehässigkeit, von Verfolgungssucht und maßlosem Dünkel und darf demnach geahndet werden gleich jeder anderen persönlichen Beleidigung und Ehrenkränkung. Es gibt einen Spruch Rückerts:

„Tadel mußt du lernen tragen,
Dir die Wahrheit lassen sagen,

Nicht darüber dich beklagen,
Wenn es heilsam dich wird nagen.
Aber wenn es Tölpel wagen,
Grob zu sein mit Wohlbehagen,
Dir die Achtung zu versagen,
Die den Tadel sollte tragen:
Sollst du nichts nach ihnen fragen
Oder sie ins Antlitz schlagen."

Der Leser möge entscheiden, wie weit diese Verse hier Anwendung finden; gönne er mir nur noch für eine kurze Spanne Gehör!

Herr Golther vermißt bei mir „das feine künstlerische Stilgefühl für die wunderbar einheitliche Persönlichkeit von Wilhelm Hertz". Er wollte wohl sagen: „das feine künstlerische Gefühl"; denn „Stilgefühl" für die einheitliche Persönlichkeit ist ein Unsinn oder zum mindesten mißratenes Deutsch. Nun muß ich aber, was den Inhalt dieses Vorwurfs anbelangt, wiederum verweisen auf das, was wirklich in meiner Schrift steht. Ich sage nicht nur S. 48 von Hertz, daß er ein Dichter sei, der „wissenschaftliche Kenntnis des deutschen Altertums mit poetisch-intuitiver Erfassung desselben in einem Grade verbindet wie keiner seit Ludwig Uhland", sondern es ist geradezu eine der angelegentlichsten Bemühungen meiner Schrift, darzutun, daß bei Hertz „die beiden Seiten seiner Begabung, die dichterische

und die wissenschaftliche, einander ergänzten", daß eben darauf die Harmonie oder „Wohlgestimmtheit" seines Lebens nicht zum wenigsten beruhte, daß „dem Prosaisten und Forscher der Dichter zugute gekommen sei und wiederum die wissenschaftliche Arbeit den Poeten gefördert" habe, daß den von einem erstaunlichen Reichtum des gründlichsten Wissens zeugenden Anmerkungen zum Parzival, Tristan und Spielmannsbuch die sprachliche Form, die ihnen eigen sei, einen erhöhten und besonderen Reiz gebe und um der hier mitwirkenden dichterischen Veranlagung des Autors willen diese „Anmerkungen, Erläuterungen und Nachweise zu den epischen Dichtungen oft den Eindruck abgerundeter kleiner Kunstwerke machen". Auch auf die letzten Seiten meiner Abhandlung über den „Bruder Rausch", ja auf diese ganze Abhandlung dürfte ich mich berufen. Das Gegenteil also wiederum von dem, was die „Deutsche Literaturzeitung" der gelehrten Welt erzählt hat, charakterisiert meine Schrift. Was ist nun aber die Golther'sche Rezension zu ihrem größten Teil anders als ein Haufe von hochmütigen, unwahren und perfiden Bemerkungen? Der Rostocker Professor tut, als ob er von seinem Katheder herab einen Studenten oder Seminarschüler zu korrigieren hätte; er glaubt zu

bemerken, daß ich „nicht mit dem gehörigen Nachdruck sagen" könne, was ich „ahne", er findet, daß ich mich „nicht zur Anschauung des Künstlers erhebe" u. dgl. mehr. Das richtet sich alles an eine falsche Adresse. „Naiv" soll es sein, daß ich gesagt habe, in den wissenschaftlichen Erläuterungen zum Tristan sei Hermann Kurz von Hertz überholt. Was hat diese Bemerkung Golthers für einen Sinn, wenn sie nicht andeuten soll, daß er selbst sich um die Tristanforschung verdient gemacht habe und neben den Arbeiten anderer auch die seinigen zwischen den gelehrten Anmerkungen von Kurz und denen von Hertz liegen? Ich lasse diese Verdienste unbestritten, hatte aber keinen Anlaß, sie zu erwähnen; mir genügte es, den „Tristan" von Kurz und den von Hertz auf ihre wesentlichsten Züge zu vergleichen. Wo ich mich „zu ausführlicherer Darlegung anlasse" wie bei der Tristandichtung, wünscht Herr Golther, ich „hätte lieber geschwiegen". Ich glaube es gerne, daß er das wünscht, und finde nur, daß er sich nicht aufrichtig genug ausdrückte. Denn ganz hätte ich wohl schweigen, einem anderen hätte ich meine Aufgabe überlassen sollen; gebricht es mir ja doch, wie Golther meint, so ziemlich an allen zu ihrer Lösung erforderlichen Eigenschaften. So hat er denn das

Seinige getan, um meine Schrift vor dem Publikum zu diskreditieren, und ihr Pietätszweck wäre für den Augenblick geschädigt, wenn sie nicht im Kreise der nächsten Freunde von Wilhelm Hertz Zustimmung gefunden und ihr nicht eine ansehnliche Reihe von Zeitschriften Ehre gegönnt hätte. Rezensionen wie die von Adolf Stern in der Berliner „Deutschen Monatsschrift" (Heft vom Oktober 1902) oder die von Anton Bettelheim in der „Beilage zur Allgem. Ztg." vom 19. Juni 1902 streiten, ohne daß sie darum wissen, wider die Schmähreden.

Sehen wir von allem einzelnen, was Herr Golther gegen mich gesagt hat, nun aber ab: ist es nicht an sich schon ein Fiebersymptom, daß er nicht weniger als vier oder fünf Zeitungen zu Hilfe genommen und sich in die Bekämpfung eines Satzes verbohrt hat, der in meiner Hertz-Schrift die Rolle einer kurzen Nebenbemerkung spielt? Und war denn dieser Satz wirklich ein „Ausfall" auf Richard Wagner von so ärgerniserweckender Art, daß er nicht leidenschaftlich genug zurückgewiesen werden konnte? Mir scheint, auch ein Wagnerianer, sofern er zugleich ein Kenner und Freund der Dichtung, der epischen Dichtung, ist, könnte einräumen, daß Wagners „Tristan und Isolde" das Epos Gottfrieds, zumal in seiner

durch Kurz oder Hertz uns vermittelten Gestalt, nicht „ersetzt", und wenn ich „Oper" gesagt habe statt „Musikdrama", so ist es auf alle Fälle noch kein Schimpf, ein Nachfolger Mozarts, des Göttlichen, zu heißen. Ich finde auch nicht, daß sich andere Wagnerianer so entsetzlich aufgeregt haben. Zum mindesten ist in der Rezension der „Schlesischen Zeitung" von Max Koch, der, wie man weiß, zu den enthusiastischen Anhängern des Bayreuther Meisters zählt, von einem Verdruß über meinen Satz nichts zu spüren, und hätte sich Dr. Arthur Seidl, dem es doch mit der Sache Richard Wagners heiliger Ernst ist, über meine Bemerkung nicht hinwegzusetzen vermocht, so hätte er in seiner Zeitschrift „Die Gesellschaft" (Heft 6 v. J. 1902) meinem Nekrolog schwerlich das Prädikat „ausgezeichnet" gegeben. Aber was wundere ich mich? Zur Wagnergemeinde gehört nun einmal auch ein Trupp Leute, die sich, sobald jemand ihrem Abgott nicht bedingungs- und besinnungslos huldigen will, geberden wie der Stier, der ein rotes Tuch sieht. Es sind die Fanatiker, und wie viel Unfug diese Menschenart in Sachen der Kunst und der Religion von jeher angerichtet hat, ist bekannt. Daß mein Gegner zu ihnen gezählt werden will, bestätigt ein Aufsatz über die „sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners",

den er in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ vom Mai 1902 veröffentlicht hat; auch in dieser Kundgebung wird jeder, der dem Verdienst oder dem Ruhme des Bayreuther Meisters im Wege zu stehen scheint, blindwütig heruntergerissen. Da lesen wir, daß Hebbel in einem für Golthers „Gefühl ganz unglücklichen Trauerspiel“ das Nibelungenlied dramatisiert habe; daß Eduard von Hartmann (den Golther mit knabenhaftem Witz den „unbewußten Philosophen“ nennt) die Wagnersche Tristandichtung für sein eigenes Trauerspiel „ausgeplündert“ habe; daß Friedrich Vischers „ganze Persönlichkeit“ — hier übertrumpft unser Rufer im Streit noch eine Äußerung Chamberlains —, wie sein Verhältnis zu Goethes Faust beweise, „ein wunderliches Gemisch von Scharfsinn und Beschränktheit, von künstlerischem Anschauungsvermögen und philisterhaft lächerlichem Gelehrtendünkel“ gewesen sei und Vischer ebendeshalb die Ringdichtung „natürlich“ nicht habe verstehen können. Wie es aber mit dem ästhetischen Glaubensbekenntnis des fröhlichen Wagnerianers besteht ist, erfahren wir ebenda. Nachdem uns Herr Professor Golther die lapidare Mitteilung gemacht hat, daß Richard Wagner die Größe Schillers und Beethovens zur Erfüllung dessen, was beiden als höchstes Kunstziel vorge-

schwebt habe, vereinige, fährt er fort: „Wenn im Drama drei Dinge klargestellt [!] werden müssen, das erregende Gemütsmotiv, die Gebärde, das Wort, so bewältigt das gesprochene Wort nur die zwei letzten [!] und macht beim Wichtigsten, beim Unaussprechlichen, Halt. Zweifellos ist aber das Seelische, Innerliche das Wesentliche im Drama. Und gerade hier setzt Wagner, der Ton- und Wortdichter, ein, er baut in grunddeutscher Weise von innen nach außen im Besitze des erlösenden Ausdrucksmittels, nach dem die größten Wortdichter beim Drama vergeblich rangen [!], der Musik, die in höchster und reinster Vollendung die Seele der Handlung und der Handelnden unmittelbar zu gestalten vermag." Es ist die Nummer 20 der „Allgemeinen Musik-Zeitung", in der dieser Gallimathias zu lesen steht.

Um aber auf unsern Ausgangspunkt zurückzukommen: Was wollte ich mit jener von Prof. Golther verfehmten Bemerkung, was veranlaßte mich zu ihr? Ich wollte dem Publikum, das, wie es gemeinhin ist, eher zwei Dutzend Opern anhört, bis es eine einzige epische Dichtung liest, den Wink geben: Ihr müßt nicht glauben, daß ihr die Tristansage, die Tristandichtung kennt, wenn ihr Richard Wagners „Tristan und Isolde" gehört habt; ihr müßt vielmehr zum Epos Gottfrieds von Straß-

burg, sei es in der Übersetzung von Hermann Kurz oder in der kongenialen Nachdichtung von Wilhelm Hertz, greifen! — Und was ist es, was mich in den Augen des Rostocker Germanisten ein Majestätsverbrechen hat begehen lassen? In erster Linie der Umstand, daß ich bei der Nennung des Wagner'schen Werkes von Oper oder Operntext gesprochen habe. Denn auf das Begehren, daß Richard Wagners „Tristan und Isolde" ein „Drama" genannt werde, auf eine polternde Betonung des dichterischen Wertes des Wagner'schen Werkes läuft ja die ganze Auseinandersetzung Golthers hinaus. Hier ist nun, wie gesagt, mein ästhetisches Kredo, oder, besser, mein ästhetisches Urteil ein anderes. Ich leugne nicht, daß dichterische Elemente in Richard Wagners Bühnenschöpfungen sind, ich bestreite auch nicht ihre musikalisch-poetisch-szenische „Einheit"; aber ich denke über das Wertverhältnis, in welchem diese Bestandteile zueinander stehen, anders als Golther. Nur angeblich halten sich in den Wagner'schen Bühnenwerken Musik und Dichtung das Gleichgewicht, nur scheinbar sind sie gleichberechtigt: die Musik ist in ihnen das qualitativ wie quantitativ Überwiegende, ist die Siegerin. Ich räume ein: Richard Wagner hat einige dichterische Stellen, durch seine Bühnenwerke geht die Absicht auf das

Dramatische, er hatte ein Auge für das Theater und verstand es, Bühnenbilder von poetischem Reiz zu schaffen. Aber zum vollen Dichter reichte seine Veranlagung nicht aus, und sein „Musikdrama", mag man es noch so geflissentlich von der älteren Oper unterscheiden, fällt der ästhetischen Gattung nach doch immer unter den Oberbegriff der „Oper", es ist eine Modifikation der Oper oder eine reformierte Oper, es ist opernartig. Nur Verblendung kann die Richard Wagner'schen Bühnenwerke in Eine Entwicklungslinie mit dem Drama, dem Drama Shakespeares, Schillers, Kleists und Hebbels stellen, nur Verblendung kann glauben, daß das „Musikdrama" Wagners das aus gesprochenem Dialog und gesungenen lyrischen Chören zusammengesetzte altgriechische Drama erneuert habe; Richard Wagner gehört nicht in die Geschichte der Dichtung, er gehört in die Geschichte der Musik (auch in eine Geschichte des Theaters wie in die allgemeine Kulturgeschichte). Seine Kunstlehre beruht, so weit es sich um das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Dichtung handelt, auf einer Verkennung des Wesens und der Wirkungen der Poesie. Das muß zur Wahrung der Würde und der Rechte der Dichtkunst heute aufs nachdrücklichste gesagt werden. Ihm selbst aber leisten seine Verehrer keinen nützlichen Dienst,

wenn sie ihn mit so viel Aufdringlichkeit als Dichter feiern. Denn damit fordern sie heraus, daß man an seine Werke die Maßstäbe, die nun einmal für die Werke der Poesie gelten, anlegt, daß man sie z. B. auf die Behandlung der Sagenstoffe oder auf die Zeichnung der Charaktere prüft, und das ergibt manches Mißliche. Im Grunde wollten ja seine Texte keine selbständige Bedeutung; sie wollten für die Musik geschrieben, wollten mit ihr eins sein. Je absichtlicher man ihnen nun eine dichterische Bedeutung beimessen, je mehr man sie gesondert von der sie begleitenden und tragenden Musik zur Geltung bringen möchte, um so unerbittlicher treten ihre Schwächen zutage. Denn an Sprachstümpereien, dürrer Prosa, gespreizter Rhetorik und manieriertem Wortschwall ist doch in ihnen (und gerade im „Tristan") kein Mangel, und Gebrechen anderer Art fehlen auch nicht. Richard Wagner selbst hat sich freilich „Wort- und Tondichter" genannt; so habe ich ihn im Jahr 1881 im Bayreuther Adreßbuch verzeichnet gefunden. „Wortdichter!" Bei dieser Wortbildung wird es jedem übel, der Sprachsinn hat; sie steht sprachlich etwa auf der Höhe des Wortes „Kunstmaler", das man in München (doch mehr in den Kreisen mäßiger Bildung) für die künstlerisch schaffenden Maler gebraucht, um sie

von den in Bajuwarien „Maler“ genannten Tünchern zu unterscheiden. Vielleicht nennen sich die „Kunstmaler“ einmal nach Bayreuther Muster Farbendichter. Doch im Ernste: schon die terminologische Bezeichnung „Tondichter“ ist eine uneigentliche, nicht ganz legitime; denn „dichten“, sofern das Wort eine Art des künstlerischen Schaffens bezeichnet, hieß bisher das künstlerische Schaffen mit dem Mittel der Sprache und ausschließlich dieses. Die Bezeichnung „Tondichter“ ist aufgekommen, weil das bis vor kurzem allgemein übliche, auch amtlich zu Inschriften auf Denkmälern verwendete Wort „Tonsetzer“ nicht mehr vornehm genug schien und man für das daneben sich einbürgernde Fremdwort „Komponist“ einen Ersatz haben wollte; man mag sie aus Höflichkeit gelten lassen, obwohl man auch „Tonkünstler“ sagen könnte, und es bestünde demnach das Begriffspaar Dichter und Tondichter. Nun aber im Gegensatz zu „Tondichter“ „Wortdichter“ bilden zu wollen, ist geradezu sprachwidrig, ist Mißbrauch eines Zugeständnisses und auch gründlich geschmacklos.

Einen Tempelraub zu verüben, ist nicht die Meinung dieser Zeilen. Es gibt heute niemand mehr, der dem musikalischen Genie Richard Wagners Achtung verweigert, und nur ein Vorein-

genommener wird leugnen, daß Großes und Hinreißendes in seinen Werken ist. Es ist auch ein patriotischer Zug in ihm, und der energische künstlerische Idealismus, mit dem er, wenngleich unter starker Hervorkehrung persönlicher Interessen, eine Hebung des Theaters betrieben hat, fordert Anerkennung und Nacheiferung. Aber seine Schöpfungen sind bei allem Bewunderungswürdigen, das ihnen eigen ist, nicht frei von Unnatur, Ungesundem, Raffiniertem, Gequältem und Quälendem. Das ist auch eine künstlerische Überzeugung, so selten heute jemand den Mut hat, sie auszusprechen. Was aber „Tristan und Isolde" betrifft, so ist es zwar nicht meine Aufgabe, über den Gesamteindruck, den dieses Werk auf der Bühne macht, mich einläßlich zu äußern; aber warum sollte ich nicht sagen, daß es auch für mein Empfinden einen großen Zug hat und Orchester, Handlung und Szenerie in ihm merkwürdig ineinandergreifen? Dieses Werk findet Töne überschwenglicher Sehnsucht, es gießt eine schwelgerisch tragische Stimmung aus, die als Vorspiel oder Einleitung der Akte dienende Musik ist von ergreifender Schönheit; so versteht man wohl, daß es die Masse der Hörer, Männer und Weiber, in jenen Gefühlsrausch versetzt, der das Endziel der Wagner'schen Kunst ist. Erweckt aber

die Maßlosigkeit dieser Gefühlsschilderungen nicht doch auch Überdruß und hält nicht der einheitliche, der harmonische Eindruck, den, von empfänglichen Sinnen aufgenommen, das Ganze macht, nur so lange vor, als man nach der inneren Wahrheit der Handlung, die sich auf der Bühne abspielt, nicht fragt? Mit anderen Worten: nur so lange man gewillt ist, auf höchst wesentliche Bedürfnisse des dichterischen Geistes zu verzichten? Hievon eben wird noch zu reden sein.

An sich ist es keine Sache von Wichtigkeit, ob man ein Bühnenwerk wie „Tristan und Isolde" mit der Bezeichnung Musikdrama versehen oder ihm den Namen Oper belassen will. Ein „dramma per musica" wollte die in Italien entstandene Oper von ihrem Ursprung an sein, als musikalisches Drama hat die Oper der systematischen Ästhetik immer gegolten, und da das Wagner'sche Kunstwerk ein auf den dramatischen Ausdruck gerichtetes Opernextrem ist, so läßt es sich verstehen, daß man die in ihm liegende Neuerung auch durch ein Titelwort auffällig machen und hiemit den grundsätzlichen Unterschied von der älteren „Oper" hervorheben möchte, mit der das „Musikdrama" doch, da auch in ihm Orchestermusik die szenische Handlung überall begleitet, ouverturenartig die Akte eröffnet und die Worte des Textes nicht ge-

sprochen, sondern gesungen werden, alle wesentlichen Bestimmungen der künstlerischen Gattung teilt. Seine Unverfänglichkeit aber hat der Ausdruck Musikdrama durch die Prätensionen, die mit ihm verknüpft werden, eingebüßt; das empfindet jeder, der über den Horizont der musikalischen Interessen hinaussieht. Die Theorie und die Schule Richard Wagners erheben den Anspruch, daß mit dem Musikdrama nicht nur etwas dem eigentlichen Drama, dem Drama der Dichtkunst, Verwandtes und vom dramatischen Gesichtspunkt Gleichartiges geschaffen sei, sondern daß vielmehr erst durch den Hinzutritt der Musik und durch die von Richard Wagner gewollte gegenseitige Durchdringung von Text und Musik „das Drama“ zustande komme oder das „deutsche Drama“ ins Leben gerufen worden sei. Das war der Irrwahn Wagners, war seine ungeheure Überhebung, und dieser Lehre gegenüber hat die Ästhetik, die wie jede Wissenschaft geschichtlich denken und urteilen muß und auch, anstatt einer einzelnen Kunst zu schmeicheln, Gerechtigkeit gegenüber allen Künsten üben soll, zu betonen, daß in der von Wagner eingeschlagenen Richtung schon frühere Komponisten Anläufe genommen haben und daß nicht eine Weiterentwicklung des Dramas, sondern eine Weiterentwicklung der Kunstform der Oper Richard

Wagners Tat und Verdienst ist; das „Musikdrama“ ist eine besondere Form oder, wenn man will, eine Stilfrage der Oper. Ich weiß nicht, ob der Musik, der Oper nicht einmal wieder die Sehnsucht kommen wird, sich von der engen Fesselung an die Bedürfnisse des „dramatischen Ausdrucks“ zu lösen und zu erlösen, ob ein musikalisches Genie einmal erstehen wird, das, indem es in der Oper die Melodie in ihre jetzt verkürzten Rechte wieder einsetzt, einen neuen Enthusiasmus entzündet; das aber weiß ich, daß sich die Dramatiker, die dramatischen Dichter, als schaffende Künstler nur den Hals abschneiden würden, wenn sie nach Wagner'schen Kunstrezepten Dramatiker sein wollten. Sie denken auch nicht im Traume daran, und nur falls einer von ihnen ein phänomenaler Wirrkopf wäre, könnte er der Hebammenkunst, die Richard Wagner an der Göttin Poesie versuchte, zujubeln. Im übrigen dürfte, was die Benennung Wagner'scher Werke betrifft, noch folgendes zu erinnern sein. Nicht Wagner'sche „Musikdramen“, sondern „Wagneropern“ ist unter 100 Fällen 90mal derjenige Ausdruck, dessen sich das theaterbesuchende Publikum bedient, und nicht nur in der Leute Mund ist er bis heute der gebräuchlichere, sondern auch in der Literatur und der Presse. Ist es etwa nicht die

„Dramaturgie der Oper“ (das Buch selbst habe ich noch nicht gelesen), in der Bulthaupt die Wagner'schen Bühnenwerke behandelt? In einem Artikel der Beilage zur Allgemeinen Zeitung „Von schwäbischer Kunst“ (April 1903) bemerkt Paul Schmidt zu einer Barock-Hallenkirche: „Das Ganze ist so raffiniert genial auf äußerste Sinnenbetörung angelegt wie nur Wagner'sche Opern.“ In der Münchener Zeitschrift „Die Freistatt“, Nr. 10 v. J. 1903, sagt F. A.: „Der Wielandtorso kann ebenso wenig als selbständiges, lebensfähiges Kunstwerk genommen werden wie alle anderen Operntexte Richard Wagners.“ Dieses Fragment, fügt der Artikel hinzu, sei „geeignet, jenen Teil des Publikums, der den genialen Musikdramatiker Richard Wagner für einen wirklichen Dichter hält, von seinem Irrglauben zu kurieren“. Der Breslauer Professor Hermann Cohn, der sogar zu den „Patronen“ von Bayreuth zählt, sagt in der Zeitschrift „Bühne und Welt“ vom Dezember 1902, er habe von Jugend auf „für Wagners Opern geschwärmt“ und habe alle „Opern“, die in Bayreuth aufgeführt wurden, dort gehört. Diese Beispiele genügen für viele tausende. Aber auch Wagner selbst hat so durchgreifend und so ängstlich, als es uns die Apostel Bayreuths heute glauben machen möchten, die

Bezeichnung Oper von seinen Bühnenwerken nicht ausgeschlossen. Das ist freilich nichts unbekanntes, aber eine Art von Geschichtsfälschung ist schon am Werk, zum mindesten vor der großen Masse des Publikums diese Tatsache zu verdunkeln. Richard Wagner hat 1852 im Verlag von Breitkopf und Härtel zu Leipzig den Text zum „Fliegenden Holländer", zum „Tannhäuser" und zum „Lohengrin" mit dem Obertitel „Drei Operndichtungen" herausgegeben; er spricht in der im Jahre 1860 geschriebenen Abhandlung „Zukunftsmusik" („An einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen") von seinen „Opern", von denen er „eine (‚Lohengrin') noch gar nicht aufgeführt" habe, er nennt dort auch den „Tannhäuser" ausdrücklich „Oper", obschon er dabei bemerkt, daß sich dieses Werk in der Form durch Strenge des Stils und Verschmähung der noch von Weber dem „Opernpublikum" gemachten Zugeständnisse vom bisherigen „Operngenre" unterscheide. Da in den Schriften und den Briefen Richard Wagners noch viele Stellen zu finden sind, in denen er von jenen Bühnenwerken als von „Opern" spricht, so ist es beinahe spaßhaft, daß sich die Wagnerpresse von heute in Auslassungen gefällt wie den folgenden: „Das war wieder das in leidenschaftlichem

Flusse mächtig fortschreitende Drama, dieser Tannhäuser. Da war alles, was opernhaft wirken könnte, ausgemerzt"; oder: „Lohengrin" (der Sänger dieser Rolle nämlich) „muß auch an Stimmglanz der leuchtende Mittelpunkt des Dramas sein." Doch für die in Rede stehende Frage von noch größerem Belang ist, daß der Ausdruck Oper dem Meister Wagner auch für Werke seiner späteren Periode in die Feder kommt, sobald er sich zwanglos gibt und nicht gerade das hohe Roß seiner Kunst-Doktrin reitet. So bemerkt er in einem am 2. Juni 1862 geschriebenen Brief an seine Schwester Kläre, er behalte sich vor, die Hauptarbeit an seiner „neuen Oper" noch in Biebrich zu vollenden; diese neue Oper aber ist nicht etwa, wie ein in der Geschichte seines Schaffens Unbewanderter glauben könnte, eine derjenigen, deren Komposition vor die Abfassung seiner theoretischen Schriften fällt, nicht eine derjenigen, mit denen er der Kunstform der älteren deutschen Oper noch nahesteht, sondern — „die Meistersinger" sind es, von denen die Stelle handelt![1]) Ja, von „Tristan und Isolde" selbst gebraucht Richard Wagner gelegentlich die Bezeichnung

[1]) Der Text des Briefes in den „Münchner Neuesten Nachrichten" vom September 1902, wiederabgedruckt aus der „Täglichen Rundschau".

„Oper“!! Aus dem April 1859 liegt in den neuestens[2]) veröffentlichten Briefen Wagners an Mathilde Wesendonk eine Reihe von Äußerungen vor, welche in die Stimmungen des am Tristan Schaffenden den vertraulichsten Einblick geben. Den Wortlaut eines dieser Briefe hier anzuführen, will ich mir nicht versagen. Richard Wagner schreibt: „Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! Dieser letzte Akt!!! — — — — — — Ich fürchte die Oper wird verboten — falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird —: nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen, — ich kann mir's nicht anders denken. So weit hat's noch mit mir kommen müssen!! O weh! — Ich war eben im vollsten Zuge! Adieu! R. W.“ — „Die Oper“! Αὐτὸς ἔφα. Was soll nun das kindische Gepolter, die Entrüstung und der Jammer, daß ich bei „Tristan und Isolde“ von einem „Operntext“ gesprochen habe? Die angeführte Briefstelle ist, nebenbei bemerkt, vielleicht das Abgeschmackteste, was Richard Wagner je geschrieben hat; eine hübsche Ironie des Schicksals aber liegt darin, daß der Herausgeber der Briefe an Mathilde Wesendonk kein

---

[2]) Im Verlag von Alexander Duncker, Berlin 1904.

anderer als Wolfgang Golther ist, der sich also, soweit er mich eines „abgrundtiefen Unverständnisses" bezichtigte, nun gehörig auf den Mund geschlagen hat.

Ach, die Herzenswünsche des orthodoxen Bayreuthertums, das noch viel päpstlicher gesinnt ist als sein Papst, sind gar zu deutlich! Zuerst sprach man von „Musikdramen" und auch das nur bei einem Teile der Wagner'schen Werke, jetzt redet man von „Dramen" schlechtweg und nennt auch diejenigen Werke, denen Wagner selbst die technische Bezeichnung Oper gegeben hat, Dramen. In innerem Zusammenhang damit steht das Gefasel von „Wortdrama", „Wortpoesie" usw.; denn nachdem die Wagnerianer Drama zu nennen beliebten, was nach seinen wesentlichen Merkmalen eine Oper ist und von jedem vorurteilslosen Theaterbesucher als Oper aufgefaßt würde, waren sie begreiflichermaßen durch die erste Ungereimtheit zu einer zweiten genötigt: den Dichterwerken, die in der Terminologie von Jahrhunderten und den Begriffsbestimmungen guter Wissenschaft gemäß Dramen genannt worden waren, mußte ihr legitimer Name bestritten, d. h. durch einen Zusatz entstellt werden, der den Anschein erweckt, als seien sie keine richtigen Dramen oder seien nur in einem be-

schränkten Sinne als Dramen zu nehmende Werke. Mit anderen Worten: der echte Sohn wurde von der Tafel verstoßen, und der Bastard setzte sich an den Tisch unter der Behauptung, daß er der echte Sohn sei. Das ist die Saat, die aus der Theorie vom „Musikdrama" aufgegangen ist, und wer in der Gefolgschaft von Bayreuth die „höchste Treue" bewähren will, kommt schon außer sich, wenn jemand von Wagner, dem Musiker, redet, anstatt von Wagner, dem Dramatiker oder dem Dichter. Im Grunde kann diese Entwicklung der Dinge den kulturgeschichtlichen Betrachter nicht befremden. Die Oper hat sich längst auf Kosten des Dramas, des reineren Kunstwerkes, ungebührlich breit gemacht, und das Größte und Herrlichste der dramatischen Poesie war den Komponisten gerade gut genug, um zu einem miserablen Operntext mißbraucht zu werden; daß nun die Oper behauptet, *sie* sei das Drama, ist zwar der Gipfel musikalischer Anmaßung, aber nur das Schlußstück eines vielgliedrigen Prozesses. Der sogenannte „Kern der Wagnerfrage", hier steckt er.

Auf das Verhältnis von Wort und musikalischem Ton führt freilich jedes Nachdenken über die Kunst Richard Wagners. Ich kann mich über die ästhetische Doktrin, welche die theoretischen Schriften des Bayreuther Meisters ent-

wickelt haben, hier nicht verbreiten, mit ein paar prinzipiellen, dieses Thema streifenden Bemerkungen aber möchte ich nicht zurückhalten. Man liest in den Konzert- und Theaterberichten moderner Musikkritiker nicht selten vom Vertonungs-„Bedürfnis" des Wortes der Dichtkunst, auch von der „innerlichen Beseelung" eines Gedichtes durch die Tonkunst. Es muß einmal gesagt werden, daß ein Haufe von Torheit in diesen Reden zu stecken pflegt. Denn fürs erste: Das Wort hat seinen Ton und auch seine „Musik" in sich selbst, man muß sie nur hören: die Wortmusik (eines Satzgliedes und Satzes) ist nicht minder fein, wenn auch verborgener und schwerer definierbar als die Tonmusik. Im übrigen kommt es bei der Dichtung gar nicht so sehr auf das „Wort", d. h. den Gehöreindruck, an, als vielmehr auf die Anschauung und Vorstellung, die durch das Wort im Geiste ausgelöst wird, und zu diesem inneren Zeichnen, Gestaltenzeichnen, das der Dichter mittels seiner Rede hervorrufen will, hilft die nebenherlaufende Musik nicht das mindeste, wohl aber stört sie es; die Wellen der Töne wühlen die Phantasie auf, deren vom Dichter gewollte Bindung an seine Gestaltenwelt sich zugleich lockert. Von dieser Seite her betrachtet, hat das Wort des Dichters also nicht

ein Vertonungsbedürfnis, sondern ein Nichtvertonungsbedürfnis. Und gar „Beseelung“ — welche Verkehrtheit! Die Musik kann den Gehalt eines lyrischen Gedichtes oder einer dichterischen Rede in ihre Sprache übersetzen, kann in Melodie und Rhythmus die Stimmung eines dichterischen Erzeugnisses spiegeln, aber ein Gedicht und Dichterwerk, sofern es etwas taugt, trägt schon von Geburt an seine ihm eigene Beseelung in sich und hat dazu die Musik gar nicht nötig. Nachahmen, ausmalen, ins Sinnenfälligere entwickeln und ausklingen lassen kann die musikalische Komposition diesen seelischen Inhalt; aber ihn selbst, die Seele des Gedichtes selbst, empfängt sie schon mit dem Werke des Dichters. Und wie viel ein Gedicht durch musikalische Komposition gewinnt, wie viel es verliert, wird man immer noch fragen dürfen. Es sind psychologische und auch physiologische Gesetze, die hier zunächst ins Spiel kommen: man kann nicht zugleich sprachlich mit höchster geistiger Intensität hören und auffassen und musikalisch mit voller geistiger Aufmerksamkeit folgen; das eine durchkreuzt das andere. Sodann aber bleibt zu bedenken, daß jede Kunst eben da, wo sie ihr Höchstes leistet, für eine andere Kunst unerreichbar ist. Die Einzelkünste gleichen Naturwesen;

sie stellen natürliche Gattungen dar, in denen sich der menschliche Geist auf verschiedene und nicht miteinander zu vereinigende Weise, weil mit ungleichartigen Mitteln und divergierenden Zielen, künstlerisch äußern, künstlerisch objektivieren will. Damit soll selbstverständlich nicht gesagt sein, daß Verbindungen „auf Zeit" oder Allianzen zwischen einzelnen Künsten zu bestimmten Zwecken nicht eingegangen werden können, soll selbstverständlich nicht geleugnet sein, daß durch eine gute musikalische Komposition eines guten Gedichtes wiederum etwas Schönes, ein neues Schöne entsteht, und unzählige „Lieder", ganze Gattungen der lyrischen Dichtung sind ja für Musik recht eigentlich gemacht. Aber wo es sich um dichterische Leistungen der höchsten Art, um die feinsten Blüten der Poesie handelt, muß jede musikalische Parallelschöpfung unzulänglich sein. Und nicht nur als unzulänglich, sondern in gewisser Hinsicht auch als schädlich wird sie sich erweisen. Indem sich die Musik nach ihren besonderen Bedürfnissen und Gesetzen entfaltet und vernehmlich macht, schwächt das gesungene Wort die Wirksamkeit der zarteren dichterischen Mittel, als da sind: freier, d. h. ausschließlich in den Dienst des Gedankens gestellter Rhythmus der Rede, Sinnbetonung der Worte, ins Ohr fallende Melodik und Bedeut-

samkeit der Vokal- und Konsonantenfolge; je vollendeter aber ein poetisches Werk ist, um so gewisser hat es auch an solchen Dingen eigentümliche geistige Werte, die für das Ganze unentbehrlich sind. Wohl bringt ein kongenialer Komponist auch in Einzelheiten dieser Art eine musikalische Wiedergeburt des Gedichtes zustande; aber wäre es möglich, daß alles sich deckte, so wären Musik und Poesie nicht zweierlei Künste, sondern identisch. So ist denn ein Gedicht wie Gretchens Lied am Spinnrad, aus der Seele heraus gesprochen, etwas Schöneres, Mächtigeres und Ergreifenderes, als mit der Begleitung von Musik, sogar mit der Musik Schuberts. Für das vollkommen schlichte und ungekünstelte Gefühlsleben, das in Goethes Worten zum Ausdruck kommt, ist, möchte man sagen, jede Zutat musikalischer Komposition an sich zu viel „Kunst“, und eine willkürliche Wiederholung, wie sie uns bei Schuberts „ich finde, ich finde“ („sie nimmer und nimmermehr“) begegnet, mag musikalisch motiviert sein, ist aber vom Standpunkt des Dichterischen unsinnig, macht aus der Stelle eine Phrase und verdirbt den ganzen Vers. Man braucht gewiß kein Musikfeind (wer wäre das überhaupt?) zu sein, um in einem solchen Falle der Dichtung mehr Schutz zu wünschen. Daß

die meisten Menschen auch das herrlichste Gedicht lieber gesungen und unter Klavierbegleitung als gesprochen hören, besagt nichts; ist doch der Sinn für Musik tausendmal häufiger als der Sinn und das Verständnis für das Dichterische. Es gehört auch zu letzterem etwas mehr. Wem aber das geistige Ohr für die Dichtkunst gegeben ist, dem offenbart sie auch ganz die Stärke der Wirkungen, die sie durch ihr Ausdrucksmittel, das Wort, erreicht. Richard Wagner meinte,[1]) die Macht der Musik sei so unvergleichlich, daß „sogar der talentloseste [!] Sänger" eine „dramatische Wirkung" hervorbringe, welche „dem gewiegtesten Kenner des rezitierenden Schauspiels unerreichbar bleiben" müsse. Man kann nur mit Erstaunen bemerken, welcher geringen Empfänglichkeit für dramatische Aufführungen, die auf Gesang verzichten, dieser Satz das Wort leiht. Uns anderen fällt hier etwa die Lady Macbeth der Charlotte Wolter ein, bei der wir eine Größe der dramatischen Wirkung erfahren zu haben glauben, gegen welche nahezu alles, was in R. Wagners Werken Dramatisches ist, wie Spielzeug erscheint. Und hat die ganze Wagner'sche Dra-

---

[1]) Im Sendschreiben „Zukunftsmusik" Band 7 der Ges. Schriften, 3. Aufl. S. 133.

matik, ja die ganze Opernwelt eine Szene, die es an Tiefe, Fülle und Macht der „Beseelung", an wahrer und erschütternder Tragik der Kerkerszene im Goetheschen Faust zuvortut? ja, nur ihr gleichkommt? Und dennoch, diese dichterische Szene tönt nirgends von Musik, sondern redet in Worten. Mag also die Wagner'sche Lehre, die Musik habe das Wort im Drama zu beseelen und das Wort im Drama verlange nach dem musikalischen Ton, für die Texte des Bayreuther Meisters (die ohne Musik hilflos sind) gelten — für die Werke von Dichtern, die im vollen Besitz der Mittel ihrer Kunst sind, gilt sie nicht und galt sie nie. Nur Wagners blindgläubige Parteigänger und Adepten merken nicht, daß seine dramatische Doktrin, das Produkt eines eigensinnigen Räsonnements, seiner besonderen individuellen Befähigung angepaßt war, daß sie sein künstlerisches Vermögen zu glorifizieren und über dessen Grenzen hinwegzutäuschen hatte. In Wahrheit ist das Wort, die dichterische Rede, in einem solchen Grade das dem inneren Phantasiebild des Dramatikers adäquate künstlerische Darstellungsmittel, daß schon der Ausdruck „rezitierendes Drama" (der sich erst einbürgern möchte, seit die Oper ungefähr das nämliche wie das Drama leisten zu können vermeint) irreführend und verkehrt ist.

Denn ganz abgesehen davon, daß er wegen der wahren Bedeutung des Wortes recitare, rezitieren, sprachlich ungeschickt ist, erweckt er den falschen Schein, als gebe es zwei koordinierte Arten von Dramen, ein gesungenes und ein gesprochenes. Das Drama der Dichtkunst ist aber der Höhepunkt der Dramatik überhaupt, und erst in ihm, nicht im musikalischen Drama vermag das Dramatische sein Wesen ganz zu entfalten oder sich völlig auszuleben. Das mögen die Wagnerianer, wenn sie für Gründe zugänglich sind, bei Eduard von Hartmann nachlesen, dessen Ästhetik (I, S. 556—580 und II, S. 624—827) über die Verbindung der Künste zu einem zusammengesetzten oder Gesamtkunstwerk, insbesondere über die Verbindung von Poesie, Musik und Mimik zur Oper oder dem Musikdrama die eingehendsten und scharfsinnigsten Untersuchungen angestellt hat. Hartmann räumt die Vorteile, die dem zusammengesetzten Kunstwerk gegenüber den Schöpfungen der Einzelkünste erwachsen, willig ein, verschweigt aber nicht, daß der Gewinn auch Verluste zur Folge hat; er kennt den ewigen Wert der Einzelkünste und weiß, daß ihre Existenz durch das zusammengesetzte Kunstwerk niemals in Frage gestellt werden kann.

---

# II.

## Die sprachliche Beschaffenheit des Wagner'schen Textes.

Ich glaube nunmehr für die Ausstellungen, die ich an Richard Wagners Texten gemacht habe, Beweise schuldig zu sein, und es soll daran, indem ich mich auf den Gegenstand des Streites, auf „Tristan und Isolde“ beschränke, nicht fehlen. Ich habe von „Sprachstümpereien“ gesprochen; zu ihnen rechne ich es, daß R. Wagner, um einen Reim auf „Splitter“ zu gewinnen, falsch dekliniert: „des Iren-Ritter“ (statt Ritters), daß er grundfalsche Wortformen bildet, wie „Ohne Wiss' und Wahn“ (statt Wissen), oder wie „Mein und dein! Immer ein! Ewig, ewig ein!“ (statt eins), wozu sich nachher gesellt: „ein-bewußt“. Setzt er sich hier über die deutsche Grammatik, über ele-

mentare Regeln der Wortbildung hinweg, so ist an anderen Stellen sein Ausdruck sprachwidrig, sprachlich unrichtig. Im letzten Aufzug sagt Tristan:

„Die Wunde, die
sie heilend schloß,
riß mit dem Schwert
sie wieder los.“

Dieses „los“ ist ein elender Notreim auf „schloß“; denn einen Wundverband kann man losreißen, eine Wunde aber reißt man auf. Vorausgehen die Zeilen:

„Den Segel blähte der Wind
hin zu Irlands Kind.“

Den Segel? Die Sprache in der wir leben, sagt: das Segel. Das althochdeutsche segal und das mittelhochdeutsche sëgel sind allerdings Maskulina; aber es ist eben tausend Jahre her, daß man so sprach. Veraltete und absterbende Wortformen wie „ohne Gleiche“ bringt der Tristantext wiederholt; findet man sie zulässig, so ist doch ihre Mischung mit banaler heutiger Umgangssprache stillos. Akt II, Szene 3 hat das seltsame Wort „Liebes-Berge“, das Bergung, Zuflucht, Zufluchtsort der Liebe bedeuten soll; es ist meines Wissens eine Neubildung, aber

keine löbliche, da das mittelhochdeutsche bërge nur mit Hauptwörtern, die etwas Konkretes bezeichnen, wie hals, bein, her, d. h. Heer, verbunden ist.

An das Grobfalsche, von den Sprachgesetzen oder dem Sprachgebrauch Verwehrte reihen sich die zahllosen Verstöße gegen das feinere Sprachgefühl, denen man im Text Richard Wagners begegnet, die Härten, Steifheiten, Ungelenkigkeiten und Unbeholfenheiten seiner Sprache, das Ungeschickte, Ungereimte, Schiefe und Gezwungene seines Ausdrucks. Um mit Geringfügigerem zu beginnen: maßlos und in einer Weise, die dem Ohr unerträglich wird, gebraucht Wagner den Apostroph. Ich denke an Stellen wie: „Daß dir Kummer es schüf'", „Aus welcher Sorg'", „Das ist der Herrin Will'" usw.; kommt dergleichen oft vor, so wird der Sprachsinn gemartert und man sagt sich, daß der Autor nur mit Ach und Krach einen Vers zustande bringe. Für die Frage der dichterischen Zulässigkeit eines Apostrophs sollte immer die Volks- und Umgangssprache zu Rat gezogen werden. Diese hackt bei „Wille" die Endsilbe niemals ab; erlaubt sich aber der Vers doch den Apostroph, so sollte wenigstens ein vokalisch beginnendes Wort folgen. Geradezu häßlich ist die Häufung des Apostrophs in den Zeilen:

„Ich ruf's: du sag's, und grollten
mir tausend Frau Isolden.[1])

Brangäne redet bei Wagner ihre Herrin an: „Lieb' Isolde!" (Akt I, Sz. 3). So sagt im Deutschen kein Mensch. „Lieb' Klärchen" — ja, aber weder „lieb' Marie" noch „lieb' Emma" ist gebräuchlich — nur vor einem Neutrum ist in dergleichen Verbindungen die Apostrophierung erlaubt. Fehlerhaft ist auch die Apostrophierung in den wohl für das Auge des Lesenden, nicht aber für das Ohr des Hörers als Präterita erkennbaren Wortformen „entrückt'", „entzückt'", „drückt'" (Akt II, Sz. 2), und zum mindesten

[1]) Ich gebe den Wortlaut und die Interpunktion der Anführungen nach dem von Richard Wagner veranstalteten ersten Druck der Dichtung (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1859), habe auch die 3. Auflage der „Gesammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner" (Leipzig, bei Fritzsch, 1898) verglichen. Beide Drucke haben Wunderlichkeiten der Schreibung („Ehr-Furcht", „Un-Sitte", „Gegen-Gift" u. dgl.) und unsinnige Apostrophe, z. B. der erste Druck: Zögern's, England's, wag'st, wähn'st (neben wähnst), der Druck bei Fritzsch: kenn'st, gewänn'st usw. „Zögern's" findet sich auch im Breitkopf-Härtelschen auf das Jahr 1901 datierten und als „Neue durchgesehene Bühnenausgabe" bezeichneten Textbuch. Von Zeichensetzungen dieser Art ist im Obigen nicht die Rede.

häßlich ist sie in „Isold'" als Dativform statt „Isolden" („auf dem sie folge, . . : den Weg nun zeig' Isold'".)

In anderer Richtung machen den Eindruck von Härte Konstruktionsverrenkungen, bei denen die syntaktische Beziehung eines Relativums oder andern Fürworts zu seinem Hauptwort kaum mehr erkennbar wird, z. B. in der Stelle:

„Das dir zum Pfand ich gab,
ob ich mein Haupt gewahrt?"

(was heißen soll: ob ich mein Haupt, das ich dir zum Pfand gab usw.), oder in den Versen:

„Die mir Isolde
einzig enthält,
wie wär' Isolde
mir aus der Welt?"

und:

„In deiner Hand
den süßen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot."

Muster von Steifheit des Ausdrucks sind die Verse:

„Befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Isolde."

Und vollends:

„Von meiner Herrin? —
Ihr gehorsam
was zu hören
meldet höfisch
mir die traute Magd?“ —

wo man doch „fordert von mir“ oder dgl. statt „meldet mir“ erwartet. Desgleichen ist es Ungelenkigkeit, Unbeholfenheit des Ausdrucks, wenn Brangäne zu Isolde sagt:

„Wie magst du dich betören,
nicht hell zu sehn noch hören?“

Hier verlangt das Sprachgefühl, da die Bestimmung „hell“ nur auf sehen paßt, die Einschiebung eines zweiten „zu“ zwischen „noch“ und „hören“. In der Stelle:

„Nicht da war's
wo ich Tantris barg,
wo Tristan mir verfiel“

nebst den folgenden Versen ist die Satzfügung von solcher Härte und Unnatur, daß Sinn und Gedankengang nur notdürftig enträtselt werden. Ganz unverständlich bleibt eine andere Stelle. In der 5. Szene des ersten Aufzugs sagt Isolde zu Tristan:

„Da du so sittsam,
mein Herr Tristan,
auch einer Sitte
sei nun gemahnt:

den Feind dir zu sühnen,
soll er als Freund dich rühmen."

Wer ist dieser „er"? Aus den sechs Zeilen wird es nicht erkennbar, und auch die vorausgehenden lassen es dunkel.

Was ich unter Ungeschicklichkeit, Ungereimtheit oder Schiefheit des Ausdrucks verstehe, mögen ein paar Beispiele vergegenwärtigen. Im dritten Aufzug sagt Kurwenal zu dem in seiner väterlichen Burg liegenden Tristan, er sei nun daheim im „ächten Land". Ein ächtes Land, was ist das? Gibt es denn auch unächte Länder? Akt I, Sz. 2 nennt er Tristan einen „Herrn der Welt"; damit soll Isoldens grobanmaßlicher Ausdruck „Eigenhold" (Dienstmann, Leibeigener) übertrumpft werden, aber Kurwenal macht sich ja lächerlich, indem er ein Wort wählt, das für einen Cäsar paßt, nicht aber für Tristan. Im fünften Auftritt des ersten Aktes sagt Isolde zu Tristan:

„warum ich dich da nicht schlug,
das sag' dir mit leichtem Fug."[1])

„Mit leichtem Fug" ist unstatthaft nach Analogie von „mit gutem Fug" gebildet, denn „Fug" bedeutet Angemessenheit, Schicklichkeit, auch Be-

[1]) In der dritten Auflage der Gesammelten Schriften und Dichtungen: „das sag' dir selbst mit leichtem Fug."

rechtigung; gesetzt aber, diese Redeformel wäre unter Verwischung des ursprünglichen Sinnes von „Fug“ aufgekommen, so kann man sie aus Gründen der sprachlichen Logik doch nicht mit einer Aufforderung, einem Geheiß, einem Imperativ verbinden. Denn entweder tut jemand etwas leicht, mit leichter Mühe, oder er tut es nicht leicht; von außen her befehlen kann man ihm das Leichttun nicht. Im vorliegenden Fall ist der Ausdruck noch besonders ungeschickt, da Tristan just nicht „leicht“ Isoldens Gedanken erraten kann; sie läßt denn auch alsbald die sehr nötige Belehrung folgen. Was ist aber nun die ganze Redewendung? Ein elender Notreim auf „schlug“.

Eine besondere Liebhaberei hat der Bayreuther Meister bekanntlich für die Worte „wähnen“ und „Wahn“; er gebraucht sie auf Schritt und Tritt, peitscht sie durch alle Bedeutungen, die mit ihnen verknüpfbar sind, hindurch, darf dabei das Recht individueller Sprachweise geltend machen, treibt aber mit ihnen doch auch (wie mit den Worten „bannen“ und „Bann“) mancherlei Unfug. Die heutige Grundbedeutung von „wähnen“ ist immer ein, wenn nicht gerade irriges, so doch unsicheres, des Irrtums verdächtiges Vermuten; wenn aber in der Eingangsszene Brangäne ihre Rede an Isolde mit den Worten schließt:

„Soll sie werth sich dir wähnen,
vertraue nun Brangänen!“,

so will dieses sich wert wähnen gar nichts anderes besagen als sich wert halten, wert glauben, und darum ist es preziös, geziert — aber freilich der Notreim zu „Brangänen“.

Was ich gegen Einzelheiten im Folgenden noch bemerke, will weniger den sprachlichen Ausdruck an sich bemängeln, als vielmehr Fehler der poetischen Diktion aufzeigen. Zu Beginn des ersten Aufzugs singt vom Mast her der junge Seemann:

„Wehe! Wehe du Wind!
Weh! Ach wehe mein Kind!“

In der ersten dieser Zeilen ist „wehe“ das Zeitwort („frisch weht der Wind“, heißt es zuvor), in der zweiten die zum Ausdruck der Klage dienende Interjektionspartikel. Das Nebeneinanderrücken dieser gleichlautenden, aber dem Sinne nach verschiedenen Worte hätte ein feinfühliger Dichter vermieden, weil es als ein Wortspiel für den Verstand die lyrische Wirkung der Stelle beeinträchtigt. Bald nachher ruft Isolde die Winde zur Rache, zum Sturm auf: was auf dem Schiffe lebt, „den wehenden Atem“, will sie den Winden „zum Lohn“ lassen. Aber der in die Luft strömende Atem gehört den Winden schon

von Natur aus, sie brauchen sich ihn nicht erst versprechen zu lassen; es ist also ein falscher Griff ins Konkrete, den Wagner hier tut, indem er den Begriff Leben, Lebendiges umschreiben will, es ist ein Tropus der üblen Art, den er einflicht. Desgleichen ist die Stelle (Akt I, Sz. 5) „Thör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor!" ein schiefgewickelter Tropus. Von dieser Gattung das Ärgste bringt aber Akt II, Szene 2: hier hören wir von Tristan, daß ihm sein „Herze tief zur Erde" gedrückt war.

Nackte, steife, klapperdürre Prosa kommt zum Vorschein, wenn z. B. Brangäne sagt:

„Mein Herre Tristan,
höre wohl:
deine Dienste
will die Frau,
daß du zur Stell' ihr nahtest,
dort wo sie deiner harrt";

oder wenn sie (mit einer Satzbildung, bei deren Zerhacktheit einem übel wird) berichtet:

„Da ich zur Stell'
ihn zu dir rief:
wo er auch steh',
so sagte er,
getreulich dien' er ihr" usw.

oder wenn Tristan Isolde auffordert:

„War Morold dir so werth,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du dirs nicht entfallen läßt."

Sind das etwa nicht Bänkelsängerverse? Jeder Knabe kann so reimen.

Den Gegensatz zu dieser Prosa banalster Art bildet die Masse von Schwulst, welche den Text Richard Wagners durchsetzt. Gleich zu Anfang finden wir ein typisches Beispiel dieser Stilart. Isolde macht über das Schicksal, das ihr von Tristan widerfahren ist, einige Andeutungen; Brangäne versteht sie nicht und wird nun von Isolde verhöhnt mit der Frage:

„Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?"

Welche Geschraubtheit, daß sie hier von ihrem „Gedicht" spricht, anstatt zu sagen: Ist dir meine Rede, sind dir meine Worte dunkel? Man meint, sie hätte das Zarathustrabuch Nietzsches gelesen.

Die zweite Szene des zweiten Aufzugs ist die große Liebesszene. Hier nun ergießt sich die schwülstige, gespreizte, alles natürlichen Ausdrucks bare, mit der gequältesten Reflexion sich forthelfende Redeweise Richard Wagners zu einem

breiten Strom; sie schwelgt in einem Exzeß, dessen Äußerungen zu verfolgen für eine Untersuchung des poetischen Vermögens des „Dichterkomponisten" lehrreich genug ist. Vergegenwärtigen wir uns also ein Stück des Gedankenganges dieser Szene!

Nachdem die Liebenden der Freude der Wiedervereinigung stürmischen Ausdruck gegeben haben, tauschen sie Worte der Klage, daß sie, einander nahe lebend, doch sich ferne, doch lange getrennt waren. Das ist in ihrem Falle etwas ganz Natürliches, und jedes Liebespaar wird dergleichen verstehen. Nun aber höre man, wie der so simple Gedanke von Richard Wagner einer Zitrone gleich, die ihr letztes Safttröpflein abgeben muß, ausgequetscht wird, wie er in verkünstelten Variationen wiederholt und hiemit durch zwölf Verszeilen hindurchgetrieben wird! Das Wechselgespräch lautet:

Isolde.
„Wie lange fern!
Wie fern so lang'!
Tristan.
Wie weit so nah'!
So nah' wie weit!
Isolde.
O Freundesfeindin,
böse Ferne!
O träger Zeiten
zögernde Länge!

Tristan.

O Weit' und Nähe,
hart entzweite!
Holde Nähe,
öde Weite!"

O öde Wortmacherei! — Das bliebe noch übrig hinzuzusetzen. Ein neues Gedankenmotiv aber, das alsbald ein Büschel von Sprossen und Ranken treibt und sich wie ein üppiges Schlinggewächs auf weit hin des Dialoges bemächtigt, tritt jetzt mit Isoldens Wort „Im Dunkel du, im Lichte ich" hervor. Die Stelle bedeutet, wie die Antwort Tristans ausweist, zunächst nichts anderes, als daß Isoldens Gemach oder Türe von der Fackel, die dem in der Nacht außerhalb des Gartes harrenden Freunde ein scheuchendes Zeichen sein sollte, erhellt war; dieses Licht wird von Tristan als ein vom „Neid" des sinkenden Tages veranstaltetes Hindernis aufgefaßt. Isolde erwidert, sie habe durch Auslöschen des Lichtes dem Tage Trotz geboten. „Dem Tage! Dem Tage!" ruft nun Tristan pathetisch aus, indem er den Wunsch kundgibt, dem „frechen" Tage, dem Feinde der Liebe, sein Leuchten (die Tageshelle) auslöschen zu können. Wie viel Schiefes, Gesuchtes schon in diesen Vorstellungen liegt, wird vollends deutlich bei der Äußerung Tristans,

sein Liebchen hege in der Nacht „den Tag" am Haus, stecke „den Tag" — nämlich die Fackel! — drohend ihm aus; dem Gipfel der Verstiegenheit aber nähert man sich erst im Folgenden. Denn nun behauptet Isolde, wenn sie, die Liebste, den Tag am eigenen Haus gehegt habe, so habe ihn einst Tristan im eigenen Herzen „hell und kraus" „trotzig" gehegt; sie fährt fort:

„War's nicht der Tag,
der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frei'n,
dem Tod die Treue zu weih'n?"

Also der Tag ist der böse Neiding, und er ist auch der Lügenvater. Der arme Tag! Daß Liebende ihm die Stille und Dunkelheit der Nacht vorziehen, ist er zwar schon gewohnt gewesen, aber daß er, der das strahlende, segensvolle Sonnenlicht über die Welt gießt, er, von dem man bisher gerade zu rühmen pflegte, daß er die Dinge „ans Licht" bringe, nun als Wahrheitsfälscher geschildert wird, dürfte ihn doch ergrimmen. Man glaube aber nicht, daß es ein Nonsens ist, den Wagner hier redet (im ersten Augenblick könnte man es ja glauben)! Nicht Sinnlosigkeit spricht hier, wohl aber eine gewalt-

same und dabei verstandesmäßig nüchterne, von dichterischer Anschauung gänzlich verlassene und in den seltsamsten Schraubenlinien ihren Vorstellungsinhalt entwickelnde Reflexion. Die fortschreitende Wechselrede läßt nämlich erkennen, daß „Tag" in den Köpfen des Liebespaares die Bedeutung eines Zeitabschnittes oder Zustandes annimmt, dessen Wesen trügerischer Schein, Trug oder Täuschung ist, daß es Macht, Ruhm und weltliche Ehre sind, durch welche dieser Trug bewirkt wird („Welten-Ehren" sagt Richard Wagner möglichst falsch statt: der Welt Ehren), und daß Tristan und Isolde den Trug selbst, die Täuschung durch Äußerliches, mit dem Worte „Tag" bezeichnen. „Die Tages-Sonne der Welten-Ehren", hören wir von Tristan, sei ihm mit ihrer „eitlen" Wonne ins Herz gedrungen, der „Tag", der Isolden „umgliß", habe sie ihm entrückt; mit dem absonderlichen Epitheton „eitler Tages-Knecht" wird Tristan von Isolde angeredet, weil er, um Ehre und Ruhm sich zu wahren, zur Werbung nach Irland gefahren ist, und „in des Tages Schein", sagt sie, sei ihr der „in des Tages falschem Prangen befangene" Geliebte entschwunden. Ja sogar personifiziert wird der einen Trugzustand bedeutende „Tag": für seine Verscheuchung durch den (beabsichtigten) Todes-

trank, lesen wir, habe sich der Tag an Tristan „gerächt“, habe mit Tristans „Sünden Rats gepflogen“, d. h. der Sinnesart Tristans gemäß es gefügt, daß dieser „in öder Pracht schimmernd“ das Leben fortsetzte! Man muß sich des Begriffes, muß sich des ganzen Vorstellungskreises, den unsere liebe Muttersprache mit dem Wort Tag verbindet, entschlagen, wenn man den Dialog Wagners verstehen will. Tristan sagt:

„Was dort in keuscher Nacht
dunkel verschlossen wacht',
was ohne Wiss' und Wahn
ich dämmernd dort empfah'n:
ein Bild, das meine Augen
zu schaun sich nicht getrauten, —
von des Tages Schein betroffen
lag mirs da schimmernd offen.“

Das in keuscher Nacht, „ohne Wiss' und Wahn“ Empfangene ist die Liebe, die Liebe Isoldens, die mit der Empfindung der Liebe gesehene Erscheinung Isoldens. Man sollte meinen, es sei etwas nicht genug zu Preisendes, wenn ein inneres Erlebnis dieser Art „schimmernd offen“ liege, wenn zuerst nur geahntes, kaum geglaubtes Liebesglück an den Tag kommend sich bewahrheite. Aber von solchen Sachen ist ja hier gar keine Rede; der Tagesschein, von dem Tristans geheim

und still gehegte Vorstellung betroffen wird, ist vielmehr etwas Störendes und Feindliches, es ist der weltliche Glanz und Ruhm, in dessen Besitz Isolde von Tristan gesehen wird und dessen Eindruck auf ihn selbst von solcher Stärke ist, daß er, Liebe und höhere Wahrheit darüber vergessend, an den Erwerb von Ehre sein Herz hängt. So haben wir es denn in allen diesen Stellen mit einem komplizierten und ausgeklügelten Begriff zu tun. Ich weiß nun freilich, daß das Wort „Tag", wie es Wagner hier gebraucht, erst mit dem mehr und mehr hervortretenden Gegensatzbegriff der (als Todesnacht, Nichtsein oder transzendentes Sein gefaßten) „Nacht" seinen Sinn ganz enthüllen will, und es bestreitet auch niemand, daß die ganze Welt der äußeren Wirklichkeit samt ihrem Glanz einer philosophischen Betrachtungsweise als Scheinwelt und als Gegensatz zu einem verborgenen wahren Sein gelten kann; das Fehlerhafte, das Undichterische liegt aber darin, daß diese Scheinwelt von Wagner mit dem Worte „Tag" bezeichnet wird, daß er davon redet, Tristan habe den „Tag" im Herzen gehegt usw. Es ist ein bildlicher Ausdruck; mag sich aber in der dichterisch bildlichen Sprache die Bedeutung eines Wortes von der alltäglichen noch so weit entfernen, so muß doch — dies ist

Gesetz aller Bildschöpfung! — der dem Worte im gemeinen Sprachgebrauch eigene Grundbegriff beim figürlichen oder tropischen Gebrauche desselben noch erkennbar sein, noch durchschimmern. Mit dem Begriffe Tag als dem zeitlichen Gegensatze von Nacht ist der Begriff Licht, Helle, erhellender, klärender Schein untrennbar verbunden, und darum sträubt sich die Einbildungskraft aufs heftigste, wenn wir in einem Zusammenhang, der den Zeitbegriff Nacht dem Worte Tag entgegenstellt, „Tag" als Trug und trügerischen Schein nehmen sollen. Wie beim Worte „Tag", so springt auch beim Wort „Nacht" die eigentliche, unbildliche Bedeutung im Verlauf des Gesprächs plötzlich zu einer figürlichen über, und metaphysischen Hintergedanken zu lieb wird uns zugemutet, mit dem Worte „Tag" Vorstellungen zu verknüpfen, welche den wahren und eigentlichen Begriff des Tages geradezu verleugnen. Zum Erweise, wie unorganisch die Sprache Wagners Vorstellungselemente zusammenfügt, sei noch auf die Koordinierung der prädikativen Beiwörter „hell" und „kraus" aufmerksam gemacht, welche über den „Tag", der von Tristan im Herzen gehegt wird, näheres aussagen sollen; ihrer Wortbedeutung nach heben diese Bestimmungen (hell = lichtvoll, kraus = verworren, ungeklärt) einander auf.

Zum völlig Unerträglichen wird aber die Unnatur und Geschmacklosigkeit der geschilderten Ausdrucksweise dadurch gesteigert, daß das Wagner'sche Liebespaar das Wort „Tag“ förmlich zu Tode hetzt, daß die mit ihm gebotene Begriffskünstelei, als hätte der Verfasser des Textes an ihr ein nicht zu sättigendes Behagen, innerhalb der nämlichen Szene ein paar dutzend Mal wiederholt wird.

Ich würde eine Eigentümlichkeit der Sprache Wagners unerwähnt lassen, wenn ich der Beschaffenheit der Diktion in den pathetisch-lyrischen, die Hochflut und das Überschäumen leidenschaftlichen Empfindens malenden Stellen nicht gedächte. Eine lange Reihe kurzer, meist aus zwei oder drei Worten bestehender Verszeilen pflegt solchen Ergüssen zu dienen, und die Hast, mit der, wie übereinanderstürzend, diese Zeilen sich drängen, ist ja der Aufregung und dem Stürmen der Gefühle an sich gemäß. Nur fehlt es dem Schöpfer des Textes auch hier an Geschmack und am Dichterwort; er ergeht sich in Tautologien, häuft Superlative auf Superlative und schwächt doch die Wirkung der Rede, weil er, das Gesetz der Steigerung des Ausdrucks nicht beachtend, auf starke Worte mitunter matte folgen läßt, die sich wie Flickworte ausnehmen

und den Eindruck von leerem Schwall und von Reimgeklingel hervorrufen. Wenn Tristan und Isolde in der ersten Begrüßung beim nächtlichen Stelldichein im Garten sich sagen: „Fühl' ich dich wirklich? Bist du es selbst?", so ist das ganz begreiflich, und auch das folgende: „Dieß deine Augen? Dieß dein Mund?" läßt sich noch hören; wenn es aber des weiteren nun heißt:

„Hier deine Hand?
Hier dein Herz?"

so ist das des guten zu viel und die Sache bekommt einen Stich ins Komische. Auch der vor Isoldens Augen „süß zerronnene" Tristan ist eine lächerliche Figur, und Wendungen wie

„Ohne Schmachten
hold Umnachten"

sind unschmackhafte Floskeln, Stellen wie:

„was wir dachten,
was uns däuchte,
all Gedenken,
all Gemahnen"

wenig mehr als Zeilenfüllwerk, Wortmacherei. Freiheiten der Satzbildung ließen sich bei leidenschaftlicher Rede entschuldigen, insofern sich die Fessellosigkeit des Empfindungsergusses darin

spiegelte; daß aber die Satzfügung einen gedanklichen Nonsens entstehen läßt, gestattet weder die Poesie noch die Prosa. Man erinnere sich der — für Richard Wagners pathetisch-lyrische Sprechweise ungemein charakteristischen — Stelle:

„selbst — dann
bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrstes Weben,
Nie-Wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch."

Ich bin „Liebe-heiligstes Leben", ich bin „Wonne-hehrstes Weben" — das läßt sich dem philosophischen Jargon gemäß, den Wagner hier redet, etwa noch sagen; aber ich bin „wahnlos hold bewußter Wunsch" des Niewiedererwachens ist wahrlich Unsinn, und doch muß man der Satzform nach das „bin ich" auf „Wunsch" fortbeziehen. Hier also taumeln wie betrunken die Worte.

Schließen wir nun aber dieses Sündenregister, das ja nicht erschöpfend, sondern nur eine Beispielsammlung sein wollte und seinen Zweck erfüllt haben wird; der „Wortdichter" Wagner hat übel bestanden! Ja, wenn nur vereinzelt Stehendes ungefällig, unzulässig wäre, wer möchte davon

viel Aufhebens machen? Es ist aber die ungeheure Menge des sprachlich und dichterisch Schwachen, des mehr oder weniger Mangelhaften und Anstößigen, die es zum guten Recht, ja zur kritischen Pflicht macht, von diesen Dingen zu reden; das Schimpfen über Genörgel, über Schulmeisterei oder Splitterrichterei, mit dem alle Wagnerschwärmer wider mich anrennen werden, ist um der bestehenden Häufung des Schlechten willen nur albern. Ich verkenne nicht, daß im Text von Wagners „Tristan und Isolde" auf ein paar Strecken hin wahre Empfindung durchbricht, daß namentlich in der ersten Szene des dritten Aktes stellenweise die Sprache sich hebt; aber dieses Bessere gleicht Oasen in der Wüste, ohne Mißhandlung des Sprachsinns geht es auf den wenigsten Seiten ab, und als eine Mischung von steifer Prosa und schwülstigem Wortgekünstel, unerträglich, unausstehlich für jeden, der Geschmack, der ein Ohr für Dichtersprache und ein lebendiges Verhältnis zu deutscher Poesie hat, liest sich das Ganze. Das Sprachgefühl des Dichters Wagner ist stumpf, ist über alle Maßen stumpf; dafür bieten seine Texte tausend Belege. Tausend, sage ich, und ich bitte das möglichst wörtlich zu nehmen. Nicht als ein „schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungenes" Gebilde erscheint

der Vers R. Wagners, sondern — um abermals mit Schillers Gedicht zu reden — der Sprache „qualvoll abgerungen" ist zumeist, was er uns sagen will. Man wird mir einwerfen, daß seine Texte für die Musik geschrieben seien. Jawohl, und das ist das Beste an ihnen. Aber in dem nämlichen Augenblick, in welchem der Bayreuther Meister den Anspruch auf den Namen „Dichter" erhebt, muß er es auch ertragen können, daß seine Texte auf die Sprache als solche geprüft werden. Denn die Sprache ist zwar nicht alles beim Dichter, aber das Erste und Letzte ist sie doch; d. h. sie ist das Element, in welchem er schafft, und daß er sie richtig, ihrem Organismus gemäß und mit gutem Gehör gebraucht, ist für ihn ebenso sehr die Voraussetzung seines Schaffens, wie es für den Musiker Voraussetzung ist, daß er die Töne der Tonleiter nicht verwechselt. Und heilig ist ihm die Sprache, er liebt sie; was ein rechter Dichter ist, würde sich eher den halben Finger abschneiden lassen, als daß er eine Sprachverhunzung wie „Ohne Wiss' und Wahn" hinschriebe. Es wäre eine Schmach, wenn ein Volk, das von Goethe gelernt haben könnte, was Dichtersprache ist, ein Textbuch wie den „Tristan" Richard Wagners als Dichterwerk nähme. Oder wollt Ihr Euren „Meister" vielleicht damit ent-

schuldigen, daß sich sogar bei Goethe, zum mindesten dem alternden Goethe, einige sprachliche Unerquicklichkeiten, Absonderlichkeiten, „Sprachschnörkel“ aufspüren lassen? Diese Möglichkeit soll nicht geleugnet sein. Aber das sind eben „einige“; sie sind wie Stäubchen auf einem Prachtgewand, wie ein paar Blattgallen auf einem blühenden Rosenstrauch, wie ein paar graue Punkte im Korn eines weißen Marmorblocks. Bemerkt sie und lest weiter: so ist dieser Eindruck augenblicklich hinweggetilgt, so steht Ihr wieder unter dem Bann eines Sprachgewaltigen, eines Meisters der Sprache, eines Beherrschers aller Sprachmittel. Wogegen in R. Wagners Texten das sprachlich Unschöne und Schwache, das schlechte Deutsch die überwiegende Masse bildet; das ist der Unterschied!

Dem Publikum unserer Oper — ich meine das gewöhnliche, das tausendköpfige, die „viel zu Vielen“ — macht auch das dümmste Textbuch keine Schmerzen; es will vom Theater Musik und abermals Musik und als Zugabe zur Musik eine „schöne“ Szenerie, die sprachliche Unterlage des Gesangs aber ist ihm das fünfte Rad am Wagen. Das sind die Leute, die mit Unlust in jedes Drama gehen und gelangweilt, nur zu mißgünstigen Bemerkungen aufgelegt, jedem Drama

folgen; die ein gutes Gedicht von einem schlechten niemals zu unterscheiden wissen und denen auch das eine so gleichgültig ist wie das andere. Wann hätte diese Art von Musikfreunden je für das Schicksal der deutschen Poesie, für die großen Angelegenheiten des Geistes etwas übrig gehabt? Sie schwärmen heute für Wagner, wie sie vor ein paar Jahrzehnten — es sind zum Teil sogar noch die nämlichen Personen! — für Meyerbeer geschwärmt haben, so barbarisch dessen Opernwesen war, und sie hätten mit Vergnügen den Goethe'schen Faust für den Gounod'schen Wechselbalg dahingegeben — wie Tag und Nacht unterscheide sich die Oper Gounods von der Tragödie Goethes, sagte mir einmal ein solcher Opernfreund. Nun gibt es aber ja doch auch eine Klasse von Wagnerenthusiasten, die mit der Dichtkunst auf besserem Fuße stehen möchte und verständig genug ist, einzuräumen, daß in den Texten des Meisters schwache Punkte sind. Überflutet, übertönt von der Musik, sagen diese, werde bei der Aufführung alles, was als sprachlich-dichterischer Bestandteil vielleicht Anstoß errege, im Theater komme uns dergleichen gar nicht zum Bewußtsein, werde gar nicht gehört; vom musikalischen Ton getragen und verschlungen, gehe das Einzelne des Gesprochenen unter, das Wort versinke in

den Schoß der Musik, werde mit ihr eins. Das ist in doppelter Hinsicht nicht ganz unrichtig; d. h. wie im Operngesang überhaupt manches einzelne Wort unverständlich zu bleiben pflegt, so muß dies bei den das Orchester zu ununterbrochener und starker Mitwirkung heranziehenden Tonwerken R. Wagners noch häufiger der Fall sein, und andrerseits kann es leicht geschehen, daß, weil der musikalische Ton seiner Natur nach sinnlich mächtiger ist als der Wortlaut und durch die musikalische Tonfolge die geistige Empfänglichkeit des Hörers gefesselt und von der Wortfolge abgelenkt wird, ein Wahrnehmen des sprachlich und dichterisch mangelhaften Einzelnen nicht oder nur in beschränktem Maße zustand kommt. Zweifellos tritt in den affektvollen Szenen, in denen die ganze Gewalt des Wagner'schen Orchesters entfesselt ist, diese Wirkung ein; ich habe in einer der nach Bayreuther Muster veranstalteten Tristan-Aufführungen des Münchener Prinzregententheaters, obwohl ich der Bühne nahe saß, von der großen Liebesszene des zweiten Aktes kaum eine einzige Silbe verstanden, der Titelheld (Herr Forchhammer) und Isolde (Frau Nordica) hätten ebensogut in chinesischer Sprache singen können, und andere ehrliche Hörer haben die gleiche Beobachtung gemacht: im stetigen Wogen, Fluten und Überschäumen, im

wachsenden Schwall und Sturm und Furioso der (als Virtuosenstück bewunderungswürdigen) Orchestermusik erleidet das Wort als solches vollen Untergang, Szenerie, Mimik, Musik und ein leidenschaftlicher Gesang, dessen Empfindungsinhalt geahnt wird, bilden die künstlerischen Ausdrucksmittel. Ist aber dieses der Fall, welche Rolle spielt hier die Dichtung als Sprache? So gut wie keine! Die Theaterwirkung bliebe ganz und gar die nämliche, wenn den Singenden ein völlig anderer, auch ein ganz absurder Text untergelegt würde; die Dichtkunst, die Kunst, von der Schiller sagt:

> „Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
> Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort“

hat zum mindesten in diesem Probestück eines „Musikdramas“ nichts zu tun. Mit andern Worten: das Wagner'sche „Gesamtkunstwerk“ leistet nicht, was es in der Theorie verspricht, und kann es nicht leisten. Ich will diese Frage hier nicht weiter verfolgen, ein aus dem Lager der Wagnerianer kommendes Zeugnis aber, das, ohne es zu wollen, jene tatsächliche Ausschaltung, jenes Zunichtewerden des Wortes im „Musikdrama“ bestätigt, möchte ich noch anführen. Um Ernst Possarts Rezitation des Nibelungenringes

dem Publikum zu empfehlen, schrieb der Berichterstatter einer für die Kunst Richard Wagners eifrigst wirkenden Münchener Zeitung: „Wer hat jemals von der Bühne die Worte des Waldvogels genau verstanden; wer hat je alles gehört, was Fafner zu sagen hat; wer hat je aus dem Munde der Sänger und Sängerinnen auch bei deutlichster Aussprache die gedankentiefen Worte aus der Szene zwischen dem Wanderer und Erda oder zwischen Brünnhilde und Siegfried .... ganz in sich aufnehmen können? Niemand.“ Demnach ist es in Wirklichkeit nichts mit dem „Gesamtkunstwerk“, sofern es alle Künste zu vereinigen und einer jeden ihr Recht zu gewähren vorgibt. Die Dichtkunst ist das Aschenbrödel.

---

## III.

## Die Gestaltung der Fabel bei Richard Wagner, ihre dramatische Exposition und der Verlauf der Handlung. Schlußwort.

Wer nicht durch das künstlerische Ausdrucksmittel der Sprache ein Dichter ist, ist überhaupt kein „Dichter", und wo das sprachlich-dichterische Vermögen so gering ist wie beim Verfasser des Tristantextes, redet von einem „großen" Dichter nur die Torheit. Könnte aber dieser Text nicht nach anderer Richtung hin dichterische Qualitäten haben, wenn sie auch die für das Prädikat eines großen Dichters bestehende conditio sine qua non nicht ungültig machen würden? Ein Drama, sagt man in Bayreuth, sei Richard Wagners „Tristan und Isolde", und als einen neuen Äschylus, einen neuen Shakespeare preisen ihn die Bombardonbläser seines Ruhmes, seine blinden Parteigänger und skrupellosen Schmeichler. Zum Drama (wie auch zur Oper) gehört eine Fabel, gehört Handlung, szenische Verknüpfung von Begebenheiten,

Entfaltung und Entwicklung von Seelenzuständen; das dramatische Sujet, der Stoff und die Gestaltung des Stoffes, die psychologischen Zusammenhänge werden es also sein, wonach wir im Folgenden uns umzusehen haben. Wie aber bei der Untersuchung der sprachlichen Beschaffenheit des Textes, muß ich auch hier diesen Text getrennt von der Musik betrachten, muß ihn nehmen, wie er gesprochen oder gelesen dem Geiste sich vorstellt; denn die Dinge, auf die es hier ankommt: Bau der dramatischen Handlung, Motivierung der Begebenheiten und psychologische Zeichnung der Charaktere, sind von der Musik ganz unabhängig, sind etwas für sich Bestehendes und können in das Licht einer ungefälschten, unbestochenen Beurteilung nur gerückt werden, indem man die begleitende Musik hinwegdenkt. Die Musik kann allerdings die sogenannten dramatischen Momente verstärken, und R. Wagner macht als durchaus absichtsvoll schaffender, die Theaterwirkung überall berechnender Künstler davon den ausgedehntesten Gebrauch; aber dieses Mittel gehört nicht der dichterischen Gattung, der Dichtung als solcher, an. Um diese allein, um das Maß von dichterischer Begabung, welche Wagners dramatische Technik aufweist, handelt es sich hier; ein Ausblick auf die Theaterwirkung, auf die künstlerische

Gesamtwirkung, die er in der von ihm gewollten Verbindung von Musik, dramatischer Handlung und Szenerie erreicht, würde die Fragestellung nur verwirren. Die Kunstform des Dramas ist nicht von heute, und die Poesie ist es, die sie ausgebildet hat; auf so verschiedenartige Bedingungen bei Griechen, Indern, Spaniern und Franzosen, Engländern und Deutschen das Theater gestellt war, eine gewisse Norm dessen, was „dramatisch", was ein gutes Drama sei, hat sich aus der Sache heraus dem denkenden Geiste doch ergeben, und an diesem Maßstab sind auch Wagners Bühnenwerke, wenn sie für die eines dramatischen Dichters gelten wollen, zu messen.

Richard Wagners „Tristan und Isolde" ist dem Stoffe nach die Bearbeitung oder Umbildung einer Sage, welche keltischen Ursprungs ist und in ihrer Entstehung in die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends zurückreicht. Die frühesten Tristandichtungen sind uns vollständig verloren gegangen. Durch den Trouvere Thomas erfuhr die Tristansage um 1180 in französischer Sprache eine von künstlerischem Sinne wie von Seelenkenntnis zeugende Ausgestaltung, und um den Anfang des 13. Jahrhunderts gewann sie durch Gottfried von Straßburg die klassische mittelhochdeutsche Gestalt. Von der Dichtung des Thomas sind Bruchstücke

erhalten. Da Meister Gottfried vor der Vollendung seines Epos gestorben war, ergänzten zwei mittelalterliche Dichter, Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, jeder für sich, den Schluß. Die Fassung der Sage, wie sie bei Thomas und Gottfried sich findet, heißt die „höfische“ im Gegensatz zu einer älteren, der ursprünglichen Gestalt der Sage näher stehenden Fassung, der sogenannten „Spielmannsfassung“. Zur Gruppe der letzteren gehören unter anderm das aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende Bruchstück des Normannen Berol (Béroul) und das nur in geringen Bruchstücken auf uns gekommene Werk des Niedersachsen Eilhart von Oberge. Ins Neudeutsche übersetzt wurde das Epos Gottfrieds von Straßburg durch Hermann Kurz, dessen Buch in erster Auflage 1844 erschien; diese Übersetzung ist die Quelle, aus der Richard Wagner für seinen im Jahr 1857 entstandenen Text schöpfte. In unserer Zeit hat sowohl die jüngere als die ältere Gestaltung der Sage eine dichterische Erneuerung gefunden. Und zwar jene in deutscher Sprache durch Wilhelm Hertz, diese in französischer durch Joseph Bédier. In der freien Bearbeitung von Wilhelm Hertz, deren erste Auflage 1877 erschien, hat sich das Epos Gottfrieds zur höchsten dichterischen Blüte entfaltet. Dagegen ist Bédiers im

Jahre 1900 veröffentlichter „Roman de Tristan et Iseut“ eine an Berols Fragment sich anschließende und dem Geiste der ursprünglichen Sage gemäß das Übrige ergänzende Wiederbelebung des Gedichtes. Mit herberen Zügen als bei Gottfried-Hertz erscheint hier die Sage; aber der sorgsam gewahrte Charakter des Altertümlichen gibt ihr eine strenge Einheitlichkeit, und gerade durch Schlichtes leuchtet Schönheit der höchsten Art.

Kommt man vom Epos, von Gottfried von Straßburg und Wilhelm Hertz her, von der gliederreichen Fülle der doch mit innerer Notwendigkeit aufeinanderfolgenden Begebenheiten, die bei diesen Dichtern eine von Goldglanz überall schimmernde Kette bilden, so ist der erste Eindruck, den man von Richard Wagners Textbuch erhält, kein anderer als der: welche Verarmung, welche Beraubung des Sagenstoffes! Ja, es ist auch bei ihm noch einiges von der Überlieferung geblieben, aber zu einem entlaubten, kahlen, verstümmelten Baum ist sie unter seinen Händen geworden, einem Baum, dessen Äste zum größten Teile abgehackt und dessen Wurzeln von der Axt mitangegriffen sind. Ein Sagengeflecht, das Jahrhunderte sinnvoll zusammengefügt haben, ist zerrissen, mit Willkür sind seine Bestandteile in eine neue Verbindung gebracht, Einzelheiten, die nur im alten Epos ihre Erklärung

finden, sind als notdürftige Flickmotive herübergenommen. Die Verkümmerung des Stoffes ist nicht etwa nur eine äußerliche oder quantitative, sondern verloren gegangen ist bei Richard Wagner nahezu alles, was in der epischen Dichtung das Schönste und Beste war, nahezu alles, wodurch sie die Gemüter der Menschen bezauberte, die Einbildungskraft beschäftigte und entzückte. Die Erfindung im Werke Gottfrieds ist die reichste, ein großer Kreis von Begebenheiten ist umschrieben, aber in sich ausgestaltet ist jede einzelne, und nicht eine abenteuerliche oder ungezügelte Phantasie waltet, sondern künstlerisch weiser Sinn, der die Teile zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammenschließt. Die Personen, deren Schicksal geschildert wird, machen eine Entwicklung des Seelenlebens, eine Reihe von seelischen Prozessen durch, und hierbei erweist sich der Dichter als einen der größten Psychologen, als einen Wahrheitskenner und -seher, der nicht viele seinesgleichen hat. Das Epos erschöpft innerhalb der Voraussetzungen seines Stoffes die Geschicke und inneren Zustände zweier der elementaren Gewalt der Liebe dahingegebener und mit der bürgerlichen Ordnung in Widerstreit liegender Menschen, es erschöpft die ganze Dialektik des Herzens, mit der sich diese Leidenschaft verteidigt und behauptet.

Es hat Glut und Innigkeit, Zartheit und Schalkhaftigkeit, es ist geistreich und mit süßer Anmut, mit Grazie bis in sein Innerstes getränkt; es spricht die Sprache der Natur, aber der Natur, die im Nachtigallengesang des Frühlingsabends ihre melodische Stimme offenbart. Und welche Kraft der Gestaltenzeichnung wohnt in ihm! Man lese einmal in der Nachdichtung von Wilhelm Hertz den Gesang „Am Ölbaum“ — das Nacheinander der Vorgänge, der Haltung und Bewegung der Personen tritt hier mit solcher Umrißschärfe, solcher Deutlichkeit vor das Auge, daß man meint, es belebten sich geheimnisvoll-still die Figuren eines Wandgemäldes, vor dem wir stehen. Ich kann und will einen vollständigen Auszug aus Meister Gottfried oder Hertz nicht geben. Um aber doch an einige Höhepunkte der Dichtung zu erinnern: wie geschickt in der Verflechtung ihrer Fäden, wie farbig und von wie feinen humoristischen Lichtern umspielt ist die Erzählung vom Drachenkampf und von der Werbung des Truchseß! Wie reizvoll entfaltet sich im Gesang „List wider List“ das Wechselspiel des Verbergens und Verratens geheimer Gesinnungen und Wünsche! Welcher Zauber der zartesten Anmut liegt über dem Gesang „Die Minnegrotte“, der uns die Liebenden in Paradiesesfrieden geborgen zeigt, über dieser Wald-

idylle, in der sich der Dichter seinem eigenen Natursinn freudig hingibt! Und von welcher erschütternden Gewalt ist im Gesang „Scheiden und Meiden" der Ausbruch des Seelenjammers des Liebespaares und die Klage der Königin, als sie dem Schiffe Tristans nachblickt! Und endlich — bei Wilhelm Hertz — der Gang Isoldens an Tristans Bahre: welche Gefühlstiefe, welche Großheit des tragischen Bildes bei gespartem Wort! Man nehme aus der Sage die Erzählung von der Bestattung der Liebenden hinzu, vom Brombeerstrauch, der während der Nacht mit duftenden Blüten aus dem Grabe Tristans emporsproßt und über das Gewölbe der Kapelle hinüber sich in das auf der anderen Seite befindliche Grab Isoldens einsenkt — die Weltliteratur, soweit ihr Thema die Liebe ist, hat nichts Schöneres als diese Dichtung! Aus dem nämlichen Stoffe etwas Ebenbürtiges für die Bühne schaffen zu wollen, war ein außerordentliches Wagnis.

Nennen darf, nennen soll man den Verlust, den die Tristansage in der Oper erlitten hat. Aber von selbst versteht es sich auch, daß wir dem Komponisten eine Einräumung machen: ohne Kürzungen ließ sich die Sage dramatisch nicht behandeln. Eine Trilogie hätte dem Reichtum des epischen Berichtes ungefähr gerecht werden

können, ein einzelnes Stück, Oper oder Drama, war zu straffer Zusammenziehung, zur Vereinfachung des überlieferten Stoffes genötigt, ganz abgesehen davon, daß der Dramatiker aus künstlerischen Gründen manches nicht brauchen kann, was dem Epiker dienlich und von Wert ist. Begreiflichermaßen hat also Wagner z. B. die Jugendgeschicke seines Helden aus der dramatischen Handlung ausgeschlossen. Daß bei jener Kürzung oder Vereinfachung des epischen Berichtes doch wieder ein in sich verständliches, folgerichtiges und psychologisch überzeugendes Ganze entstehe, blieb aber die Aufgabe der Neugestaltung. Diese Forderung deckte sich im Grunde mit den Anforderungen der dramatischen Technik überhaupt, mit dem Anspruch auf sinnvolle Fügung und zureichende Motivierung der Vorgänge, den wir an jedes Drama stellen. Aber noch eine zweite Forderung war an das dramatische Sujet, das Wagner sich wählte, geknüpft. Wenn nämlich sein Werk eine echte Erneuerung der Tristansage bedeuten sollte, wenn es eine Wiederbelebung der Gestalten der alten Dichtung genannt werden wollte, wenn es seinem Gegenstand nach den großen epischen Bearbeitungen an die Seite zu treten und in der dichterischen Entwicklung oder Deutung der Sage selbst eine Stelle einzunehmen beanspruchte. In diesem Falle

durfte die Neugestaltung des Stoffes den wesentlichen Charakter oder die Natur der Sage nicht verändern, durften die Grundbestandteile der Tristansage oder das, woran diese gerade ihr Eigentümliches, ihren schöpferischen Mittelpunkt hat, nicht zerstört werden. Damit in Zusammenhang stand die Berücksichtigung des Zeitkolorits oder dessen, was Goethe die Atmosphäre der Zeit nannte; war auch eine strenge Bindung hier schon darum nicht zu fordern, weil das Tristanepos zu seiner eigenen Ausgestaltung Jahrhunderte gebraucht hatte, so durfte doch in die Fabel nichts der Denkart der Sage, dem Vorstellungskreise, der mit dem Stoffe als solchem gegeben war, schlechthin Widersprechendes, der Assimilierung offenbar Unfähiges eingemengt werden.

Anscheinend läßt sich die kritische Untersuchung, ob der dramatische Aufbau Richard Wagners technisch gut ist, von der Frage, was sein Werk aus der Sage gemacht hat, vollständig trennen, und ich würde auf ein Vergleichen der Motivierungen der Begebenheiten im Epos um so lieber verzichten, als es die Absicht Wagners nicht war, seine epische Vorlage zu dramatisieren, sondern etwas Neues aus ihr zu schaffen; der Sorge um die Heiligtümer der Sage könnten wir uns ja vorläufig entschlagen. Es fragt sich aber, ob

wir die Situation, in die uns der Dichter der Oper zu anfangs versetzen will, verständlich finden können, ob wir die Ursachen, als deren Wirkung sich diese Situation ausgibt, in einer unser Denken oder Vorstellen befriedigenden Weise zu rekonstruieren imstande sind. Der erste Akt spielt „zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff während der Überfahrt von Irland nach Kornwall". Er ist nahezu in allen Einzelheiten die Erfindung Wagners und stimmt mit den epischen Tatsachen nur in Äußerlichem überein. Welche Ereignisse der Fahrt nach Kornwall vorausliegen, als ihr vorausliegend zu denken sind, haben wir dem Dialog, den von den handelnden Personen nach und nach gemachten Äußerungen zu entnehmen. Es ist allerlei Trümmerwerk der Sage, auf das wir dabei stoßen; indem wir uns aber aus diesen Andeutungen ein Bild der Sachlage zu schaffen suchen, ergibt sich keineswegs ein faßlicher und überzeugender Zusammenhang. Wie man die Dinge auch betrachten mag, Widersprüche, Rätsel, Unmöglichkeiten bleiben. Das wird sich ja zeigen. Da wir nun aus dem Text Richard Wagners von den Begebenheiten, welche seine szenische Handlung voraussetzt, eine klare Vorstellung nicht gewinnen können, so halte ich es für unerläßlich, das epische Gegenbild heran-

zuziehen, d. h. die der Fahrt Isoldens nach Kornwall zunächst vorausliegenden Ereignisse nach dem epischen Bericht kurz zu erzählen.

Bei Gottfried von Straßburg ist der Verlauf der Begebenheiten folgender. Herzog Morold, der Bruder der Königin Isot von Irland, ist als Abgesandter der Iren zur Burg Tintayol gekommen, um von Marke und seinem Volk einen seit Jahrzehnten auf Kornwall lastenden, zur Auslieferung von dreißig edlen Knaben verpflichtenden Zins wiederum einzufordern. Zur Abwehr dieser Schmach erbietet sich Tristan, der Neffe des Königs Marke, offene Fehde mit Morold, dem Überstarken, zu bestehen. Auf einer Insel nahe der Küste findet der Zweikampf statt; Tristan tötet seinen Gegner, empfängt aber dabei von Morolds vergiftetem Schwert eine Wunde, an der er dahinsiecht. Nur die weise Isot, die Heilkundige, vermöchte ihm das Leben noch zu retten. Aber im Irenland herrscht Trauer über Morolds Fall, und König Gurmun, Frau Isots Gemahl, hat den Befehl gegeben, daß jeder, der, von König Markes Land kommend, der Küste sich nähere, getötet werde; wie konnte der Besieger des irischen Helden bei Frau Isot auf Schonung hoffen? Vom Tode bedrängt, wagt Tristan gleichwohl die Landung; nur mit List und Ver-

stellung gewappnet, nur auf die Kunst seines Harfenspiels vertrauend, läßt er sich auf einem Kahn an die Küste des Irenlandes treiben, nachdem er die zur Abfahrt von Kornwall mitgenommene Begleitung zurückgeschickt hat. Anwohner der Küste finden den in ärmlichster Gewandung im Kahne liegenden, jämmerlich leidenden Mann, dessen Harfe doch über das Meer hin wundersüße Töne ausschickt; von Mitgefühl und Staunen ergriffen, bringt man ihn nach Develin, der Königsstadt, und macht Frau Isot auf ihn aufmerksam. Er nennt sich Tantris und gibt an, daß er aus Spanien komme, in früheren Jahren ein Spielmann gewesen, nachher aber auf Kaufmannschaft sich eingelassen habe und auf seiner Reise von Seeräubern ausgeplündert und verwundet worden sei. Auch in der Königin Isot erwacht Erbarmen; sie erklärt sich bereit, die Wunde des Fremdlings zu heilen. Dabei kommt ihm seine außerordentliche Meisterschaft in den Sprachen und in allem Saitenspiel zu statten; sobald Frau Isot sie gewahrt, bittet sie ihn, zum Dank für die Heilung ihre Tochter, die blonde Isolde, zu unterrichten. Isolde wird seine willige und eifrige Schülerin, und mit Huld ist sie dem Lehrer, der sie in Künsten und Wissenschaften zu höfischer Vollkommenheit ausbildet, zugetan. Als

aber Tristan zu voller Genesung gelangt ist und seine Gestalt ihre frühere Kraft und Schönheit zurückgewinnt, erfaßt ihn die Furcht, daß ihn einer der Gefährten Morolds erkennen möchte; so bittet er sich von Frau Isot die Entlassung aus, indem er vorgibt, zu seinem ehelichen Weibe heimkehren zu wollen. Ungern, wenn auch ohne Herzenskummer, läßt Isolde ihn ziehen. Er gelangt nach Tintayol zurück, und freudiges Staunen erweckt am Hofe König Markes die Erzählung seiner Abenteuer, die Schilderung der Schönheit der blonden Isolde. Aber auch der Neid der Großen beginnt sich zu regen, da Tristans Ansehen täglich wächst, da jedes Unternehmen zu seinem Glück ausschlägt; sie dringen in Marke, sich zu vermählen, damit der Thron einen Erben bekomme, und als ihnen Marke erwidert, einen Erben habe er schon an Tristan, steigert sich der Haß gegen diesen bis zu Anschlägen auf sein Leben. Tristan rät selbst dem Könige zur Vermählung, und da Marke widerspricht, bittet er ihn, vom Hofe wandern zu dürfen; von Hinterlist umstellt, vermöge er in solchem Hasse nicht länger zu leben. So läßt sich Marke schließlich herbei, die Herren des Hofes zu einer Beratung zusammenzurufen, und nun sind es diese, die die Wahl auf Isolde lenken und in tückischer Absicht,

damit er bei den Todfeinden Kornwalls seinen Untergang finde, Tristan als Werber in Vorschlag bringen. Tristan erklärt sich stolzen Mutes bereit, verlangt aber, daß ein Schiff ausgerüstet werde und hundert Ritter, darunter die Veranstalter des Unternehmens, an der Fahrt sich beteiligen. Nach Tristans Anordnung hält sich das Schiff am irischen Strande verborgen; er selbst, nur von Kurvenal, dem treuen Gespielen seiner Jugend, begleitet, betritt die Küste. Damals war das Irenland von einem greulichen Drachen heimgesucht, der so viel Schrecken und Leid verursachte, daß der König Gurmun den Schwur getan hatte, dem Ritter, der den Drachen erlege, seine Tochter zu geben. Auf diesen Umstand hatte Tristan seinen Plan gebaut; von niemand gesehen, begibt er sich in die Wildnis und tötet, sein eigenes Leben mit Mühe rettend, das Ungeheuer. Er schneidet dem Wurm die Zunge aus und steckt sie zu sich; aber von ihrem giftigen Dunste der Sinne beraubt, sinkt er wie tot in einen nahen Sumpf. Inzwischen hatte der Truchseß des Königs, den nach der Hand Isoldens gelüstet, sein feiges Herz aber vor dem Kampfe zurückbeben läßt, das weithin hörbare Todesgebrüll des Drachen vernommen; er reitet vorsichtig in den Wald, findet das verendete Un-

getüm und beschließt, sich als den Bezwinger auszugeben. Indem er den Kopf des Drachen in die Stadt schaffen läßt, begehrt er von König Gurmun den Siegespreis. Angst und Not erfaßt Isolde und ihre Mutter wegen des verabscheuten Werbers; sie bezweifeln, daß der unritterliche Mann den Drachen erschlagen habe, und, um sich zu vergewissern, reiten sie bei Tagesanbruch mit Brangäne und einem Knappen in den Wald nach der Stelle, wo das Untier gehaust hatte. Tristan wird von Isolde gefunden, ihre Mutter entdeckt, daß die Drachenzunge, die in der Rüstung geborgen ist, ihn betäubt hat, sie bringt ihn mit heilenden Spezereien ins Bewußtsein zurück, und indem er zu sprechen beginnt, erkennen sie überrascht in dem Drachentöter den einst durch ihre Hilfe geretteten Tantris. In die Königsburg heimlich aufgenommen, täuscht Tristan die Frauen über die Ursache seiner Rückkehr nach Irland durch ein Märchen. Während sie für seine Rast und Pflege sorgen, läßt Isolde zum öfteren insgeheim ihr Auge auf ihm ruhen; sie findet, daß der Held von fürstengleicher Gestalt und Art sei und eine mangelhafte Fügung der Welt ihn zum wandernden und auf Erwerb angewiesenen Kaufmann gemacht habe. Als sie aber entdeckt, daß der einst aus Morolds Haupt

gezogene und von ihr verwahrte Splitter in das Schwert des Tantris paßt, der Name Tantris nur eine Umstellung der Silben des Wortes Tristan ist und zweimaliger Trug sie getäuscht hat,

„Da fühlte sie vom alten
Jammer das Herz erkalten",

die Tötung ihres Oheims steht ihr vor der Seele, sie glaubt Vergeltung, Blutrache üben zu müssen, und während Tristan im Bade sitzt, droht sie mit seinem Schwert ihm den Tod. Aber ihre Mutter Isot, obgleich von Schmerz mitergriffen, wehrt ihr, dem Manne, der sich in ihren Schutz begeben, das Gastrecht zu brechen, und in Isolde selbst erwacht bei Tristans flehenden Bitten die Frauengütigkeit, das Erbarmen, sie ist der blutigen Tat nicht fähig:

„Er mochte ohne Sorgen sein:
Und hätte sie ihn auch gefunden
Mit Stricken in das Bad gebunden,
Und hätt' auch niemand ihr gewehrt,
Sie hätt' ihm doch kein Haar versehrt.
Die süße frauenmilde Maid,
Die nie im Herzen Bitterkeit
Und Herzensgalle nie getragen,
Die sollte einen Mann erschlagen!
Sie tat nur so vor Zorn und Leid,
Als wäre sie dazu bereit,

Sie hätt' es auch vielleicht gewagt,
Hätte das Herz ihr nicht versagt:
Das wollte, so zu hassen,
Sich nicht gebieten lassen."

Bitterlich weinend wirft sie das Schwert von sich. Isot spricht ihr Trost zu: wenn Tristan nicht am Leben bleibe, gebe es niemand, der sie von der verhaßten Werbung des Feigen befreien könne; Glück und Ehre giengen so ihnen beiden wie auch dem König Gurmun verloren. Nun wagt es Tristan, seine Botschaft von Marke auszurichten. Sie wird von den Frauen freundlich aufgenommen, und als es auf Brangänens Vorschlag zum Friedensbund, zum Sühnekuß kommt, bietet gleich den anderen Frauen Isolde, wenn auch erst nach langem Sträuben („mit langer widerunge") Tristan die Lippen; König Gurmun willigt in die Versöhnung ein, nachdem die von Morolds Tod am nächsten Betroffene, Isot, dem Feinde vergeben hat. Der Truchseß wird vor dem versammelten Hofe, zu dem nun auch die auf dem Schiffe Tristans zurückgebliebenen Ritter herbeigeholt sind, als ehrloser Lügner und Prahler entlarvt, indem der wahre Drachentöter die Zunge des Untiers aufweist. Die Verlobung Isoldens an Marke wird vollzogen, und auch für die Länder soll der Friedensschluß gelten: auf Bitten

Tristans läßt Gurmun die in früheren Jahren von den Iren als Zins aus Kornwall geholten Kinder frei. Isolde reißt sich schwer von ihren Eltern, ihrer Heimat los; aber daß sie in Tristans Geleite als die Braut Markes nach Kornwall fährt, geschieht mit ihrem Willen. Noch auf dem Schiffe regt sich Angst und Groll in ihr; sie ist von Heimweh erfaßt und klagt und weint, daß sie von den Ihrigen getrennt und einem fremden Volke, einem ungewissen Schicksal zugeführt werde, und sie hegt auch noch „Haß“ gegen Tristan: wenn er, um ihre Trauer zu mildern, ihr ehrerbietige Zärtlichkeit bezeigen will, weist sie ihn ab und spricht von Morolds Tötung und von der List, mit der sie ihren Eltern abbetrogen worden sei. Aber sie duldet doch Tristans tröstenden Zuspruch, sie ergeht sich mit ihm in Rede und Widerrede, und es kommt zwischen beiden auch zu harmlosem Geplauder. Und nur den Umständen angemessen ist es, daß Tristan „von Zeit zu Zeit“ sie aufsucht; denn er ist doch der Neffe und der Brautwerber des Königs, mit dem sie sich vermählen will, er ist zu ihrem Beschützer während der Fahrt bestellt, und bedeutungsvolle gemeinsame Erlebnisse verbinden längst die beiden. Was sie aber für alle Zukunft aneinanderkettet, ist ein jetzt sich begebender Zufall.

Frau Isot hat vor der Abfahrt des Schiffes mit Wissenschaft und Zauberkunst einen Minnetrank gebraut, einen Trank, der bewirkt, daß ein Mann und ein Weib, die ihn trinken, in nicht zu stillender Sehnsucht sich lieben müssen,

„Eins fortan in Glück und Not,
Eins im Leben und im Tod“.

Diesen Trank hat sie Brangänen anvertraut und hat ihr auf die Seele gebunden, daß sie ihn dem König Marke und Isolden in der Hochzeitsnacht anstatt Weins zu trinken gebe. Während der Fahrt macht die ungewohnte Bewegung des Schiffes die Frauen seekrank, und Tristan gebietet Rast in einem Hafen; das Schiffsvolk geht ans Land, er selbst sieht wiederum nach Isolde. Da verlangt er, daß man zu trinken bringe. Ein kleines Mägdlein, das in der Kammer seiner Herrin zurückgeblieben ist, reicht ihnen aus einem Schrank ein gefülltes Glas, und in der Meinung, daß es Wein enthalte, leeren es Tristan und Isolde. Zu spät kommt Brangäne hinzu: der Trank, von dem die beiden genossen haben, war der Minnetrank, und seine Wirkung spüren bald ihre Herzen.

Dies ist es, was in der Dichtung Gottfrieds der Vermählung Isoldens vorangeht. Wie die

Räder eines tadellosen Uhrwerks greifen hier sämtliche Begebenheiten ineinander ein; der Verlauf der Dinge ist vollkommen natürlich, die Motive sind so ungekünstelt wie die Zustände und die Handlungen der Personen. Das Verhalten Isoldens ist ein Bild echter Weiblichkeit; eine zarte, weich empfindende und doch starke Seele wohnt in ihr.

Vergegenwärtigen wir uns nunmehr die dramatische Exposition Richard Wagners, die Vorgänge des ersten Aktes der Oper und die Begebenheiten, auf die sie sich gründen! Die Handlung entwickelt sich mit den ersten fünf Szenen dahin, daß Isolde und Tristan einen todbringenden Gifttrank zu trinken sich anschicken. In den Becher, den sie an die Lippen setzen, hat zwar Brangäne einen Minnetrank gegossen, aber dies ist ohne das Wissen Isoldens und Tristans, ist durch Brangänens eigenmächtige Vertauschung zweier Fläschchen geschehen; Isolde hatte einen Todestrank für sich und Tristan bestimmt. Hier haben wir den springenden Punkt oder das principium movens in der Erfindung Wagners: daß an die Stelle des Minnetrankes, den die Sage Tristan und Isolde durch Zufall trinken läßt, ein, wenn auch nur vermeintlich getrunkener, Todestrank tritt, ist die wesentliche Neuerung des

„Dichterkomponisten", hat eine Reihe weiterer Veränderungen der Sage im Gefolge, bedingt die ganze Gestaltung seiner Fabel, zum mindesten die ganze dramatische Exposition. Es besteht nämlich nicht etwa von Anfang her ein aus der Gleichgestimmtheit zweier Seelen hervorgegangener Entschluß, den gemeinsamen Tod einem ihre Liebe verneinenden Leben vorzuziehen; sondern erst der Verlauf der dramatischen Handlung soll diese Übereinstimmung des Willens herbeiführen, der Vorsatz, sich und Tristan durch einen Gifttrank zu töten, soll in Isoldens Seele einseitig entstehen, und erst indem Tristans Wille gebrochen oder umgestimmt wird, soll er selbst in ihr Todesschicksal verflochten werden. Im Geleite und gemäß der Veranstaltung Tristans fährt Isolde als die Braut des Königs Marke nach Kornwall — dies hat Wagner aus der Sage beibehalten; aber die Fahrt nach Kornwall bedeutet für Isolde nichts anderes als ein des Hasses und des Abscheus würdiges Unternehmen — dies ist Wagners willkürliche Änderung. Mit entgegengesetzten Empfindungen also nähern sich Tristan und Isolde der Küste, und schon hiermit ist ein dramatischer Konflikt eingeleitet. Er wird vertieft, indem Isolde — nach R. Wagner —, schon seit sie den wundsiechen Tantris-Tristan gepflegt hat,

von Liebe zu ihm erfaßt ist, seine Werbung für Marke ihr demnach eine bittere Enttäuschung bereitet hat; und er wird gesteigert, wird auf die Spitze getrieben, indem ihr durch Tristans Verhalten auf dem Schiffe neue Beleidigungen widerfahren: Tristan verweigert ihr während der Fahrt jede Begrüßung, jede Ansprache.

Der Wagner'schen Anlage der Fabel gemäß ergießt sich Isolde in den Eingangsszenen in wilde Verwünschungen und leidenschaftliche Klagen; sie fühlt sich als ein verschmähtes, in seinem Vertrauen und seiner Liebe getäuschtes Weib, und ihr Herz dürstet nach Zerstörung des eigenen Lebens wie nach Rache, tödlicher Rache an Tristan. Sie hat den wundsiechen Fremdling, als er unter dem Namen Tantris ihre Hilfe suchte, gepflegt, sie hat ihm das Leben geschenkt, als sie mit Hilfe des Schwertsplitters in Tantris Tristan, den Feind ihres Landes, den Besieger Morolds, erkannte. Sie hat — so will es die Oper — diese Entdeckung vor den Ihrigen geheim gehalten und hat den Geheilten, den im Stillen Geliebten, „schweigend", seines Dankes und seiner Treue „durch tausend Eide" versichert, in die Heimat entlassen. Aber Tristan ist „auf stolzem Schiffe" nach Irland zurückgekehrt und hat für König Marke, seinen „müden" Oheim, um sie geworben, spielend,

wie sie glaubt, mit ihrem Herzen, Schmach bietend ihrem Volke, übermütig spottend ihrer selbst, die jetzt durch ihr Schweigen die Mitschuldige dieser Beschimpfung geworden ist. Als ein Abenteurer und als ein Verräter gilt er ihr, und nun fährt sie dennoch in seinem Geleite nach Kornwall. Aber auch das Verhalten eines Feiglings glaubt sie zu sehen, da ihr Tristan während der Fahrt zu begegnen vermeidet, und dieses Versagen äußerer Ehrung verletzt vor Andern ihren Stolz. So scheinen die Dinge in Wahrheit darnach angetan zu sein, daß ihr das Herz zerspringen oder „ersticken" möchte. Aber dieses ganze Gefüge der Fabel kann sich doch nur gefallen lassen, wer von der Musik, die die Handlung begleitet, betäubt wird! Denn fürs erste: wie sollen wir es uns zurechtlegen, daß Tristans Werbung glückte, daß die Iren einwilligten, daß Isolde selbst sich zur Fahrt nach Kornwall herbeiließ? Ich muß hier zunächst erwähnen, daß Richard Wagner den Zeitpunkt der Erkennung Tristans als des Moroldtöters verlegt hat: in der Sage und alten Dichtung vergleicht Isolde das Schwert des Helden mit dem von ihr aufbewahrten Schwertsplitter erst bei Tristans zweitem, der Werbung geltendem Verweilen in Irland; bei R. Wagner aber findet die Erkennung Tristans, die Entlarvung des Tantris schon statt,

als Tristan zum erstenmal nach Irland gekommen ist. Ohne Zweifel wird die Schonung, welche Isolde dem in ihre Gewalt gegebenen Feinde angedeihen läßt, psychologisch erklärlicher, wenn in Irland der Schmerz über den Fall Morolds nicht mehr völlig frisch ist, wenn zwischen der Tötung Morolds und der Erkennung seines Gegners einige Zeit liegt. Von größerem Belang aber ist ein anderer Umstand. Bei Richard Wagner ist der Drachenkampf mit allem, was sich an ihn knüpft, bis auf die letzte Spur ausgeschaltet; damit fällt aber auch das Verdienst hinweg, das sich Tristan um das irische Land, um Isoldens Eltern, um die von der Werbung des Truchseß bedrängte Königstochter selbst erwirbt, fällt für das irische Volk jede Ursache hinweg, dem Besieger Morolds zu verzeihen. Wir haben es hier mit so alten als wichtigen Motiven der Sage zu tun: nicht nur Gottfried von Straßburg hat auf den Drachenkampf das Gelingen der Werbung Tristans gegründet, sondern auch bei Eilhart von Oberge hat Isoldens Vater „gelobt", seine Tochter dem Ritter, der den Drachen erschlage, zum Weibe zu geben, und auch bei ihm wird die Werbung des Truchseß zu schanden, indem sich Tristan als den Drachentöter ausweist. Damit im Einklang ist die Erzählung des Erneuerers des französischen Tristan=

romans, Joseph Bédiers: Isolde nimmt ihrem Vater das Wort ab, daß er dem Fremdling „alle alten Missetaten", so groß sie auch sein möchten, verzeihe, da jener das Land von der Geißel (dem Drachen) befreit habe und erweisen könne, daß sie nicht einem prahlenden Feigling, dem Seneschall, ausgeliefert zu werden brauche; und Tristan erklärt vor dem König und seinen Rittern, daß er zwar Morold erschlagen, aber, „um das Übel wieder gutzumachen", das Irenland von dem Ungeheuer erlöst habe. Mit diesem allen ist Sinn in der Geschichte; wie aber der Text Richard Wagners die Vorgänge schildert, sind sie schlechterdings ungereimt. Daß Tristan mit der Werbung ins Haus fällt, während Todfeindschaft zwischen Irland und Kornwall besteht, ist das Handeln eines Strohkopfs, eines Gecken. Glück hat er freilich, der Mann der Oper, mehr Glück als Verstand; denn ohneweiters beschwören nun Isoldens Eltern, beschwört das irische Volk mit ihm „Friede, Sühne und Freundschaft"; er hat den Helden der Iren getötet, hat in blutigem, für die Besiegten schimpflichem Kampfe die Zinspflicht Kornwalls abgeschüttelt, aber er braucht nur den Fuß an Irlands Küste zu setzen, so wirft man ihm die Königstochter an den Hals, verlobt sie mit dem noch vor kurzem verachteten „Vasallen".

Fürwahr eine charakter- und gedankenlose Gesellschaft! Billig möchte man aber auch wissen, wie sich der Wagner'sche Tristan Isolden gegenüber bei der Werbung verhalten habe. Läßt es sich denken, daß er sie von ihrer Heimat wegholt, ohne sie auch nur zu fragen, zu sprechen, sprechen zu müssen? Das sieht ja aus, als ob sich Landung, Werbung und Abreise sozusagen zwischen Mittag- und Abendessen vollzogen hätten. Sollen wir annehmen, daß Isolde wie eine Ware verhandelt wurde, daß sie von ihren Eltern aller Willensfreiheit beraubt worden sei? Oder sollen wir annehmen, daß sie, vor den Ihrigen sich verstellend, scheinbar einwilligte, eine spätere Genugtuung sich vorbehaltend? Wenn sie aber, wie Brangäne (Akt I, 1) erzählt, beim Abschied von Vater oder Mutter „nicht eine Träne" geweint und „kaum einen Gruß" den Zurückbleibenden geboten hat, so kann man schwer glauben, daß sie ihren Widerwillen gegen die Verlobung den Ihrigen verbergen wollte. Und was den Gedanken einer späteren Genugtuung betrifft, so äußert zwar Isolde im zweiten Akt, daß sie Tristan mit sich in den Tod habe ziehen wollen; wie sie sich aber beim Antritt der Fahrt die Ausführung oder Ausführungsmöglichkeit eines solchen Planes dachte, bleibt völlig unklar. Denn erst als Brangäne

(Akt I, Szene 3) sie an „der Mutter Künste“ erinnert, weiß sie plötzlich, daß ein Todestrank in ihrem Besitz sei, daß die Mutter ihr „mächtige Zaubertränke“ und „für höchstes Leid“ einen „Todestrank“ mitgegeben habe, während sie in der ersten Szene des ersten Aktes (in vollem Widerspruch mit diesen Äußerungen!) über die „zahme Kunst“ ihrer Mutter, die „nur Balsamtränke noch“ braue, ingrimmig schilt und von den Winden die Zerstörung des Schiffes fordert. So nötigt uns die dramatische Exposition R. Wagners eine Menge von Fragen auf, deren Beantwortung auf irgend etwas Absurdes führen muß, und Isolde macht — als dichterische Figur — am Anfang den Eindruck einer herrischen, hochmütigen und ungeberdigen Person, die sich ohnmächtiger Wut überläßt, nachdem sie zuvor nicht wußte, was sie wollte.

Zu den Voraussetzungen Wagners gehört es, daß die Entlarvung des wundsiechen Tantris ein Geheimnis geblieben ist, daß Isolde weder ihre Mutter noch auch Brangäne ins Vertrauen gezogen hat. Dieses Verhalten sollte ihr und Tristan „Schutz“ gewähren (vgl. ihre Angabe Akt I, 3) und scheint um so mehr gerechtfertigt zu sein, als nach der Gestaltung der Fabel bei Wagner zugunsten des Entlarvten nicht das Geringste ge-

sprochen hätte. Dabei mag es die Absicht des Textschöpfers gewesen sein, Isoldens Persönlichkeit wachsen zu lassen: ihr Unglück erscheint größer, ihr Schicksal sollte an unheimlicher Tragik gewinnen, indem es auf einer herb und stolz verschlossenen Seele lastet. Aber diese weitreichende Veränderung der Sage konnte nur auf Kosten von Frau Isot und Brangäne geschehen, und in der Linie des Natürlichen und Wahrscheinlichen hält sich auch hier im Gegensatz zum Bühnenwerk das Epos. Brangäne greift schon bei Eilhart von Oberge in den Gang der Geschicke ein, indem sie sich an der Aufsuchung des Drachentöters beteiligt und bei der Erkennung Tristans zur Schonung rät; sie ist eine der Jungfrauen der Königstochter, und daß diese in ihren Bedrängnissen sich nach Hilfe umsieht, ist den Umständen und auch ihrem Geschlecht nur angemessen. Im Epos Gottfrieds gehört Brangäne sogar zur Verwandtschaft der Königin, „Herzensmühmchen“ — „niftel“, „herzeniftel“ — wird sie von Frau Isot genannt, und in allen geheimen Sorgen und Nöten ist sie die Vertraute, die so kluge als treue Beraterin und Helferin Isoldens und der alten Königin. Ansprechende, trauliche, schlichte Züge aus dem Frauenleben sind damit in Menge verwoben, und wenn der epische Dichter die drei zusammenführt

und, ihre Erscheinung unterscheidend, die Königin Isot „das freudenreiche Morgenrot", Isolde „die liebe Sonne", Brangäne aber „des schönen Mondes milden Schein" nennt, so prägt sich uns, nicht wieder zerstörbar, ein überaus anmutiges Bild ein. Zu diesem allen im Gegensatz ist bei R. Wagner von einer Verwandtschaft Brangänens mit den königlichen Frauen keine Rede, Brangäne ist bei ihm wenig mehr als Isoldens Dienerin, deren Vertrauen erst unter dem Zwange äußerer Not, erst in letzter Stunde in Anspruch genommen wird, und wenn sie dennoch die minneschaffenden und todbringenden Zaubertränke der alten Königin insgeheim zu verwahren hat, wenn sie davon weiß, daß Tristan zugunsten Isoldens auf das Erbe der Herrschaft über Kornwall verzichtet hat, wenn sie Isolde mit Ausdrücken wie „trauteste Holde" usw. anredet, so sind das ein paar schlechte Reste aus der Sage, in Anbetracht der untergeordneten Rolle aber, die ihr im übrigen zugewiesen ist, widerspruchsvolle Züge. Wobei ich gar nicht besonders betonen will, daß sich Brangäne, die (nach Akt I, 3) den wundsiechen „Gast einst pflegen half", ihn in Tristan aber nicht wiedererkannte, mit ihrem Ausruf: „O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?" das Zeugnis einer bei Weibern seltenen Blindheit ausstellt. Noch mehr erniedrigt

als Brangäne ist bei R. Wagner die Mutter Isoldens, soweit ihrer erwähnt wird. Als eine weise, milde und gütige Frau zeichnet sie die Sage, und zumal bei Gottfried ist nach diesen Seiten hin ihr Charakter reich ausgeführt. Wir lernen ein treues Mutterherz kennen, und ganz verständig sorgt sie (nach dem Glauben ihrer Zeit) für die Zukunft, für das Glück ihrer Tochter. Einen Minnetrank, und nur einen solchen, hat sie gebraut, und die Herzen der Gatten, Markes und Isoldens, hofft sie durch seine Kraft zu ewiger Liebe und Sehnsucht zu verbinden. Bei Richard Wagner aber wird Isoldens Mutter zu einer halben Giftmischerin; nicht nur einen Minnetrank, sondern auch Gifttränke, Gegengifte und einen Todestrank hat sie in einem Kästchen „gereiht", eine unheimliche Hausapotheke hat sie Brangänen mitgegeben. Im übrigen erhalten wir vom Verhältnis zwischen Mutter und Tochter ein ganz verwaschenes Bild.

Soviel ist wohl am Tage: die Voraussetzungen, auf welche Wagner die Handlung des ersten Aktes gebaut hat, sind gekünstelt, die Situation, in der wir Isolde anfänglich finden sollen, war nur zu konstruieren, wenn alles, was die Sage klug und feinfühlig gebildet hatte, unter den Tisch gefegt wurde. Es sind aber auch die

Vorgänge, die sich auf der Bühne selbst abspielen, verwunderlich genug. Denn schon daß Tristan während der „langen" Fahrt jeden Verkehr mit Isolde meidet, daß er die Königstochter, die er doch als die Braut seines Oheims zu geleiten hat, ohne jedes Wort der Begrüßung läßt, ist im Grunde eine Unmöglichkeit, eine alle natürlichen Verhältnisse, alle menschlichen Lebensformen auf den Kopf stellende Ungeheuerlichkeit. So mag sich ein Räuber, ein Pirat betragen, der eine Schöne in die Sklaverei geschleppt hat, um sie an den Harem eines Pascha zu verkaufen; ein ritterlicher Held aber, sei es älteren, sei es neueren Datums, benimmt sich anders. Die einzige, doch auch nur notdürftige, Erklärung dieses Verhaltens läge darin, daß Tristan ein schlechtes Gewissen hat; wie uns die Dichtung aber glauben machen möchte, fehlt ihm ein irgendwie deutliches Bewußtsein von Verschuldung. Seine Angabe, daß er, um „sicher den Kiel" zu lenken, das Steuer nicht verlassen dürfe, ist zwar ein handgreifliche Ausrede, und seine Berufung auf die „Sitte", die es verlange, daß der Brautwerber die Braut „meide", ist, sofern er damit entschuldigen will, daß er auch nicht ein einziges Wort an Isolde gerichtet hat und sogar, zum Kommen aufgefordert, sich weigerte, eine

Albernheit; aber die Art, wie er (Akt I, Szene 5) diese Rechtfertigung vorbringt, kann uns nur den Eindruck einer arglosen Äußerung machen. Man sollte freilich meinen, daß er sich nicht völlig rein fühlte, und ein auf beiden Augen Blinder müßte er ja gewesen sein, wenn er die Mißstimmung, die seine Werbung für Marke bei Isolde hervorgerufen hatte, nicht gemerkt hätte; sein „Auffahren" bei Brangänens Nahen deutet denn auch auf ein solches Verstehen. Verfolgt man diesen Punkt aber weiter, so muß man sich sagen, daß ihm schon vor der Abfahrt jene Mißstimmung nicht entgehen konnte, und damit kommt man wieder auf das Unsinnige dieses ganzen Werbungsvorgangs. Doch sehen wir zu, was mit Wagners Erfindung des weiteren zusammenhängt! Da sich Tristan aus eigenem Antrieb nicht blicken läßt, „befiehlt" ihn Isolde durch Brangäne zu sich, und diese Botschaft braucht Ausdrücke, mit denen man etwa einen säumigen Kammerdiener herbeiholt. Tristan lehnt es ab, „zur Stell" zu gehen, und Kurwenal, sein Freund, beendet mit einem täppischen Trumpfwort das Gespräch; das Schiffsvolk aber singt zusammen mit Kurwenal (während Tristan, der Herr des Schiffes, zuhört!) ein Spottlied auf die Iren, mit denen man doch just vor der Abfahrt Friede und

Freundschaft beschworen hatte, ein Spottlied, das Isolde an die Tötung Morolds und die Schmach ihres Volkes aufs schmerzlichste erinnern muß — eben jetzt, wo sie von der Heimat kommt und die Königin von Kornwall werden soll! Welche jedes Zeitalter beschämende Roheit! So pflegen auch die Wilden nicht zu freien. Alle diese Kruditäten aber sollen wir in den Kauf nehmen, damit der für den Todestrank benötigte Konflikt sich aufs äußerste zuspitze.

Die psychologische Analyse der Heldin verlangt es, daß wir die Herzensbeziehungen, in denen sie beim Beginn der Handlung zu Tristan steht, genauer ins Auge fassen. Wie bereits erwähnt, ist im Unterschied von Gottfrieds epischer Erzählung die Isolde des Bühnenwerkes, schon bevor sie den Minnetrank getrunken hat, von Liebe zu Tristan entflammt. In dem Augenblick, da sie, um Morolds Tötung zu rächen, das Schwert über den entlarvten Tantris schwingen will, hat sie, wie es scheint, der Pfeil des Liebesgottes erreicht; Tristans Blick „traf" sie, wie sie sagt, er „sah" ihr „in die Augen", und „seines Elends jammerte" sie — es ist also eine Anwandlung von Milde, die sie das zur Rache schon erhobene Schwert nicht gebrauchen läßt, es ist Mitleid, in das sich, wie wir vermuten dürfen,

eine plötzlich aufsteigende Empfindung von Liebe mischt. Und dieses Gefühl dauert an: vom „treu gehegten Einen“, von der schmerzlichen Enttäuschung, die ihr Tristans Werbung für Marke bereitet habe, spricht Isolde in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs, und daß die Liebe in ihr auch während der Fahrt nach Kornwall nicht völlig erloschen war, verrät ihr Ausruf: „Mir erkoren — mir verloren“, verrät ihre Äußerung, daß sie nicht „ungeminnt“ neben Tristan zu leben vermöge. Aber diese Liebe besteht nur auf ihrer Seite, und sie ist nicht ausgesprochen worden; nirgends enthält der Text R. Wagners eine Andeutung, daß zwischen Isolde und Tristan, so lange dieser in Irland weilte, ein Wort von Liebe gewechselt worden sei. Wir hören (Akt I, Szene 3) freilich, daß Tristan ihr „mit tausend Eiden ew'gen Dank und Treue“ geschworen habe; worüber sich Isolde im Zusammenhang dieser Stelle aber beschwert, ist nicht, daß ihr Tristan den Schwur der Liebe gebrochen habe, sondern daß er, als Tantris „unerkannt“ in die Heimat entlassen, mit prahlerischem Prunke „als Tristan“ nach Irland zurückgekehrt sei und für einen den Iren „zinspflichtigen“ König um sie geworben habe. Hierin liegt — Isolde gebraucht ja, indem sie eben dieses Verhalten Tristans zu schil-

dern beginnt, die Worte: „Nun hör', wie ein Held Eide hält" — sein Eidbruch. „Dank" war er ihr schuldig, weil sie ihn geheilt, mit dem rächenden Schwerte verschont und, ohne das Geheimnis seines Namens zu verraten, in die Heimat entlassen hatte, und „Treue" war er ihr schuldig, insofern er auch seinerseits das Geheimnis, das sie zu seinem und ihrem Schutz auf sich nahm, zu wahren hatte; Verletzung der Treue und Undank war es also, daß er sich vor Marke mit der Hilfe und Huld, die ihm von ihr widerfahren war, brüstete (vgl. Akt I, Szene 3 und 5), daß er für die Iren der Tantris, der er hätte bleiben sollen, nicht blieb und daß er ihr die Vermählung mit einem an Morolds Tod mitschuldigen und den Iren als „Vasall" geltenden König aufzwang. Hätte das Wort „Treue" hier einen anderen Sinn, bedeutete es die Treue des Liebhabers, so müßte ein Geständnis der Liebe stattgefunden haben, so wäre es unmöglich, daß Tristan in der Liebesszene des zweiten Aktes, als er und Isolde von der Vergangenheit sich Rechenschaft geben, von einem Liebesschwur, den er gebrochen habe, nirgends spricht, vielmehr sich in Redewendungen bewegt, die trotz ihrer schauerlich marternden Geschraubtheit doch erkennen lassen, daß ihm von Isoldens Liebe nichts als ein

„dämmerndes“ Bewußtsein aufgegangen war, eine „Ahnung“, die er im Grunde des Herzens verschlossen hielt. Er hätte allerdings der einfältigste unter den Männern sein müssen wenn ihm der Gedanke, daß bei den Opfern, die ihm Isolde brachte, ein mächtigeres Motiv als das Mitleid im Spiele sei, gar nicht gekommen wäre. Dennoch war es nicht eigentlich das Zerreißen eines Liebesbundes, was Isolde ihm zum Vorwurf machen konnte; nur über die Zerstörung ihres Herzenstraumes, nur über die schmähliche Zertrümmerung des Idealbildes, das sie sich von Tristans Charakter gemacht hatte, durfte sie klagen.

Wie aber entschuldigt — diese Frage drängt sich längst auf die Lippen — der Wagner'sche Held sein Handeln vor Isolde? Seine Rückkehr nach Irland nämlich, sein Werben für Marke? Die erste Aufklärung wollen uns ein paar Worte in der letzten Szene des ersten Aktes geben: wir hören von „höchster Treu'“, die „Tristans Ehre“ gewesen, von „kühnstem Trotz“, durch den Tristan ins Elend gekommen sei. Das ist noch rätselhaft genug, findet aber im Liebesgespräch des zweiten Aktes einige Erläuterung. Hier erzählt uns Tristan — in Sätzen, deren Gestolper den Zusammenhang der Dinge freilich wieder verundeutlicht —,

er habe, von Irland heimgekehrt, Isolde vor allem Volk als „der Erde schönste Königs-Braut" gepriesen, Neid und Mißgunst hätten begonnen, ihm „Ehren und Ruhm zu schweren", und, um „Ehr' und Ruhm zu wahren", sei er den Neidern und Mißgünstigen zum „Trotz" abermals nach Irland gefahren. König Marke ergänzt in der folgenden Szene diesen Bericht, indem er ausführt, daß Hof und Land ihn um Vermählung gebeten hätten und Tristan gedroht habe, ihn für immer zu verlassen, wenn er nicht zur Werbung entsandt werde. Wie man sieht, sind es Bruchstücke aus der Erzählung Gottfrieds von Straßburg, denen wir hier begegnen; aber das geistige Band, die innere Logik der vom Epiker geschilderten Tatsachen fehlt. Und recht übel ist bei dieser „Vereinfachung" des epischen Berichtes der Held weggekommen. Denn der Tristan der Sage handelt, indem er zur Werbung nach Irland ausfährt, unter einem durch andere über ihn verhängten Zwang, während kein Eid, keine stille Verpflichtung des Herzens ihn hindert, den Versuch zu machen, ob die Werbung Isolden gefalle; er handelt auch vorsichtig und planvoll, und zustatten kommt schon dem Beginne seines Unternehmens, daß er der irischen Königstochter noch als der Kaufmann Tantris

gilt. Das alles trifft auf den Tristan der Oper nicht zu. Wir wissen aus dem Operntext, daß Isolde ihm aus Mitleid und Liebe das Leben gerettet und daß sie, um seinetwillen sich selbst gefährdend, das Geheimnis seiner Herkunft gewahrt hatte. Somit mußte ihr Schweigen auch ihn binden, und wenn er von Mannesehre, von Herzenstakt und von Dankbarkeit auch nur eine Spur in sich trug, so war es unmöglich, daß er unter plumper Überraschung Isoldens das Geheimnis seines wahren Namens verriet und dem ihm gläubig verbündeten Weibe, das Kornwall haßte, die Vermählung mit Kornwalls König aufdrängte. So etwas fertigzubringen, war nur Herzensroheit fähig. Wie können wir nun in einem Unternehmen, das ohne unehrenhaftes Handeln an einem Weibe gar nicht auszuführen war, eine Wahrung von „Ruhm und Ehre" finden, wie konnte Tristan selbst eine solche Meinung hegen? Von dieser Seite her betrachtet, ist der Ehrbegriff, den er im Munde führt, der Ehrbegriff eines va banque spielenden Abenteurers, und der „kühne Trotz", mit dem er sich brüstet, läuft auf einen dumm-frechen Einfall hinaus: hätte es im Opern-Irland Männer gegeben, so wäre der Wagner'sche Tristan vermutlich nie mehr nach Kornwall zurückgekehrt. Wie ist

es nun aber mit der „Treue“, deren Tristan sich rühmt, worin besteht jene „höchste Treu'“, in der wir die Erklärung und auch die Entschuldigung seines ganzen Verhaltens, die Motivierung des Werbevorgangs werden suchen sollen? In den erläuternden Zeilen, welche Richard Wagner im Dezember 1859 für das Pariser Publikum niedergeschrieben hat,[1]) ist gesagt, daß Tristan als „treuer Vasall“ für seinen König diejenige gefreit habe, „die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte“. Ohne Zweifel möchte uns auch der Text der Dichtung diese Vorstellung beibringen: die „Treue“ Tristans besteht darin, daß er seinem König und Oheim die „schönste Braut“ zudachte und mit Überwindung außerordentlicher Schwierigkeiten, sogar mit Selbstaufopferung auch zuführte. So bestimmt, als es zu wünschen wäre, arbeitet die Wagner'sche Dichtung dieses Motiv allerdings nicht heraus, zum mindesten läuft sie Gefahr, ihre eigene Absicht wieder zu verdunkeln: denn wie Tristan im Liebesgespräch des zweiten Aktes seinen Bericht gestaltet, müssen wir auf den Gedanken kommen, daß er nicht so sehr dem König als sich selbst habe „Treue“ be-

[1]) Vgl. das Faksimile am Schlusse des Buches „Richard Wagner und Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe“.

wahren wollen. Wenn er uns nämlich an dieser Stelle sagt, er habe an das, was Isolde „mit hehrer Pracht umglissen", sein Herz gehängt und die „Tages-Sonne der Welten-Ehren mit ihrer Strahlen eitler Wonne" sei ihm durch den „Scheitel" [!] in „des Herzens Schrein" gedrungen, so können wir darin kaum etwas anderes als das Bekenntnis finden, daß ihn für seine Person das Streben nach Glanz, Macht und Ehre ergriffen habe; und wenn er des weiteren erzählt, daß er vor allem Volk Isolde als „der Erde schönste Königsbraut" gepriesen, daß der „Tag" ihm Neid erweckt und er den Mißgünstigen zum „Trotz" „treu" beschlossen habe, durch die Werbung in Irland sich „Ehr' und Ruhm zu wahren" — so müssen wir uns von der Sachlage doch wohl folgende Vorstellung machen: „Held" Tristan hat nach seiner ersten Heimkehr aus Irland von Isoldens Schönheit und dem Glück, das er als Heilungsuchender bei ihr gefunden, ruhmredig gesprochen, er hat Isolde als Braut für Marke empfohlen und um zu beweisen, daß er nicht leere Worte gemacht habe, um sich vor seinen Neidern als der Mann, der Außerordentliches zu leisten vermöge, zu bewähren, ist er zur Werbung nach Irland gefahren. Die „Treue", deren sich Tristan rühmt, hat also

auf alle Fälle etwas Schillerndes; nehmen wir aber an, daß es nur eine gewisse Ungeschicklichkeit oder Unbeholfenheit im dichterischen Ausdruck ist, die den Verfasser des Textes seine an anderen Stellen hervortretende Intention verschleiern läßt, daß also die Treue für den König Marke, die Dienstmanns- oder Vasallentreue Tristans Handeln beherrscht und er um dieser Treue willen sich nicht nur in ein Tollkopfsabenteuer stürzt, sondern auch dem Weibe, dem er Dank schuldig ist, das unzweideutig gegebene Wort bricht — den Eid nämlich, nie wieder nach Irland zurückzukehren und niemals zu verraten, daß in der Maske des Tantris der Moroldtöter Tristan steckte! Läßt sich hier nun etwa von einem Konflikte der Pflichten sprechen, bei dem wir uns die Aufopferung minderwertiger Rücksichten zugunsten höherer gefallen zu lassen haben, so daß für Tristans Handeln an Isolde eine Rechtfertigung gewonnen wäre? Mit nichten! Die Treue, auf welche Tristan pocht, hat vielmehr gar nichts Imponierendes, gar nichts Achtungsgebietendes. Und zwar schon deshalb, weil dem König Marke selbst nach einer Braut der Sinn keineswegs gestanden hatte, weil ihm der Entschluß, sich zu vermählen, durch Tristans den Wunsch des Hofes und des Volkes unterstützendes Drohen auf-

gedrängt wird und weil Tristan schuld ist, daß die Wahl der Braut auf die (nach den Voraussetzungen der Wagner'schen Oper) unmöglichste Person fällt. Von diesem allen erzählt uns ja Marke am Schlusse des zweiten Aufzugs. Einem wider seinen Wunsch in die Vermählung sich fügenden König führt also Tristan ein von Widerwillen und Widerstreben erfülltes Weib zu — fürwahr, die Treue, die er in dieser Sache an den Tag legt, ist nichts als ein in jeder Hinsicht deplacierter Diensteifer! Welches Endurteil bleibt nun für Tristan, den Brautwerber der Oper, übrig? Er selbst spricht (am Schlusse des zweiten Aufzugs) vom „Übermut", den der zur Werbung drängende Melot in ihm erweckt habe, er nennt, nachdem ihm die Binde von den Augen gefallen ist, die Vorstellungen, die ihn beherrschten, einen „Wahn"; es ist aber das allerverschrobenste Denken, dessen er sich anklagen sollte, und nicht Wahn, sondern Wahnwitz wäre das rechte Wort. Die konfusesten Begriffe von Ehre, Treue und Ritterlichkeit spuken in diesem Kopf, das Äußerliche und Eitle gewinnt über ihn Macht, und sein Gallimathias vom „Tage", der ihn betrogen habe, bringt uns das vollends zum Bewußtsein. Ich habe hier von den späteren Teilen der Dichtung noch nicht zu reden; soweit aber Tristans

Verhalten bis zum Minnetrank in Betracht kommt, muß man sagen: Was für ein kläglicher Geselle ist aus dem Tristan der Sage bei Wagner geworden! Nichts von der bezaubernden Individualität, die ihm das Epos verliehen hatte, ist geblieben, und eine vollständig verzeichnete Figur haben wir vor uns.

Ach, es ist eine Tortur, unter dem Gesichtspunkt eines ernsthaften Dramas diese Handlung analysieren zu wollen; man glaubt einen psychologischen Faden gefunden zu haben, und sobald man ihn verfolgt, reißt er ab und verwirrt sich mit entgegenlaufenden zu einem Knäuel. Auch den Charakter Isoldens hat der Expositionsakt keineswegs mit klaren Linien gezeichnet. Ich muß hier zuerst zwei Äußerungen, welche Isolde während der Meerfahrt macht, zur Sprache bringen. In der fünften Szene, im Gespräch mit Tristan, gibt sie auf die von ihr selbst gestellte Frage: „Warum ich dich da“ (als du in meine Gewalt gegeben warst) „nicht schlug?“ die Antwort:

„Ich pflag des Wunden,
daß den heil Gesunden
rächend schlüge der Mann,
der Isolden ihn abgewann.“

Das ist hartes Deutsch, aber der Sinn der Stelle ist doch kaum verkennbar: Isolde sagt, sie

habe den Wundsiechen geheilt, daß (= damit) ein anderer, irgend ein Mann, der sich nach ihr seiner bemächtige, die Rache an ihm vollziehe. Hätte Isolde ihren Pflegling wirklich mit diesem Hintergedanken, dieser geheimen Absicht und Aussicht geheilt, so wäre ihre Liebe zu Tristan, deren Erwachen sie ja in die nämliche Zeit setzt, ein Unding, so haftete an ihrem Handeln Perfidie. Diese Vorstellung in uns, den Zuhörern, zu erwecken, kann unmöglich die Intention des Textdichters gewesen sein; wir werden die wahre Gesinnung, von der Isolde bei der Heilung Tristans beseelt ist, in den Worten zu suchen haben, die sie schon bei einem früheren Anlaß Brangänen gegenüber ausgesprochen hat:

„Die Morold schlug, die Wunde,
sie heilt' ich, daß er gesunde,
und heim nach Hause kehre, —
mit dem Blick mich nicht mehr beschwere."

Daß sie diese Empfindung jetzt vor Tristan verleugnet, entspringt wohl aus verletztem weiblichen Stolz, aus dem peinlichen Gefühl, von ihm verschmäht worden zu sein. Sie redet, wie aus den zunächst stehenden Worten hervorgeht, im Augenblick sich und Tristan ein, daß die Vollziehung der Rache nunmehr für sie Gebot gewor-

den sei, da sie bei Morolds Fall den Schwur getan habe, ihn zu rächen, wenn sich kein Mann dessen erkühne, die Männer ihres Volkes aber sich mit Tristan ausgesöhnt hätten; sie will in Tristan den Glauben erwecken, daß ihr Handeln ein durchaus folgerichtiges sei. So wird jene Stelle klar, aber befremden muß sie doch, zumal da Isolde hier nachdrücklich und in einem sehr ernsten Augenblick spricht. Auch wird das richtige Verständnis noch erschwert durch eine im gleichen Zusammenhang sich findende Äußerung. Bei Gottfried von Straßburg wie in der alten Sage und Dichtung überhaupt ist Morold der Oheim Isoldens, der Bruder ihrer Mutter; bei Richard Wagner ist von einer Verwandtschaft keine Rede, dagegen nennt Isolde Morold ihren „Angelobten", dessen Waffen sie „geweiht" habe, der „für" sie in den Streit gezogen und mit dessen Fall auch ihre „Ehre" gefallen sei. Der Ausdruck „Angelobter" wird in der fünften Szene des ersten Aktes zweimal gebraucht. Wollte man bei ihm an eine Herzensbeziehung denken, so verlöre Isolde alle Einheitlichkeit des Charakters und auch alles Interesse als tragische Person; wir müßten alsdann nicht nur annehmen, daß sie fähig war, sich in den Mann zu verlieben, der kurz zuvor ihren Geliebten getötet hatte, sondern auch daß sie das Kunststück

fertig gebracht habe, durch Tristans Tötung den früheren Geliebten rächen zu wollen, aber auch für Tristan gleichzeitig noch Liebe zu fühlen. Das „Angelobtsein" wird also — sofern es mit dieser Aussage Isolden überhaupt ernst ist — lediglich bedeuten, daß Morold nach der Sitte des mittelalterlich-höfischen Frauendienstes sich ihr zum Ritter gelobt, ihr zu Ehren Waffen und Abzeichen getragen habe. Aber auch dabei gewinnt Isolde keineswegs. Denn in diesem Falle war Morolds Niederlage für sie nichts als eine äußerliche und unwesentliche Minderung ihrer „Ehre", eine, wenn auch mit patriotischen Empfindungen verquickte, Courtoisieangelegenheit, und wenn sie um einer solchen Ursache willen rachedürstend Tristan in den Tod treiben zu dürfen glaubt, so sind ihre Ehr- und Rechtsbegriffe albern. Es bleibt nun noch die Annahme übrig, daß ihre Aussage über das Verhältnis, in welchem sie zu Morold stand, eine Fiktion, ein ihre wahren Motive verschleiernder Vorwand, eine Art von Kunstgriff in der Debatte ist, gebraucht zu dem Zwecke, Tristan von der Notwendigkeit einer ihr zu leistenden „Sühne" zu überzeugen; verleugnet sie doch an eben dieser Gesprächsstelle auch die Gesinnung, in der sie Tristan einst heilte. Ihr an anderen Stellen ausgesprochener Groll über die Tötung Morolds,

der ein Held ihres Volkes war, könnte gleichwohl echt sein. Liegen die Dinge nun so, so bleibt es doch ein Fehler des Dichters, daß uns der Expositionsakt solche Rätselnüsse zu knacken aufgibt.

Auch mit den Motiven, aus denen sich uns der Entschluß Isoldens, Tristan (und sich mit ihm) zu töten, erklären soll, treibt die Wagner'sche Dichtung ein Versteckspiel, und wir überwinden mit Mühe die Empfindung, daß sie verworren sind. In der dritten Szene des ersten Aktes, im Gespräch mit Brangäne, macht Isolde selbst über ihre Beweggründe eine Angabe: „Rache für den Verrat" will sie nehmen, und „Ruhe in der Not" will sie ihrem „Herzen" verschaffen. An die Aufrichtigkeit dieser Äußerung möchte man glauben. Unter dem Worte „Verrat" faßt Isolde alle Enttäuschung, die ihr durch Tristans Wiederkehr und Werbung widerfahren ist, allen Trug, den er ihr angetan hat, zusammen — den Todestrank für den, der sie „betrog", heißt sie ja gleich nachher Brangäne in das Fläschchen gießen; und nach Ruhe in der Not verlangt ihr Herz, weil es die Pein der Verschmähung gelitten hat, weil ein verabscheuter Ehebund sie erwartet und weil aller ihr zugefügten Beschimpfung ungeachtet ein Funke von Liebe für Tristan in ihr noch glimmt: der „hehrste Mann", neben dem sie nicht „ungeminnt"

leben könne, heißt ihr der Nämliche, für den sie die Worte „Knecht", „feig", „zager Held", traur'ger Mann", „Verruchter" usw. gebraucht. Freilich ist es eben nur ein Funke; denn jener bewundernde Ausdruck steht vereinzelt, und daß Groll, Haß und Verachtung in ihrer Seele die Oberhand gewonnen haben, müssen wir bis gegen den Schluß des ersten Aktes hin glauben. Wir glauben also auch, daß sie nach „Rache für den Verrat" dürstet, und so sagt sie ja zu Brangäne. Zu Tristan aber sagt sie, daß sie Rache für Morolds Tötung begehre. In Wahrheit schließt das eine Rachemotiv das andere aus: denn wenn sie Tristan liebt, so kann sie sich zwar an ihm, der ihre Liebe nicht erwidert oder nicht wert gehalten hat, zu rächen wünschen, kann sich aber nicht zugleich aus Wertschätzung Morolds, der, wenn er am Leben geblieben wäre, Tristan getötet hätte, zur Rache getrieben fühlen. Und nur den Eindruck eines Unweibes könnte uns Isolde machen, wenn wir annehmen sollten, daß es ihr um eine Rache für Morolds Tötung ernstlich zu tun sei; indem nur der Schein, als verhielte es sich so, auf ihr lastet, wird sie schon zu einer unsympathischen Figur. Morold ist ja (bei R. Wagner) nicht ihr Verwandter, auf das Recht oder die Pflicht der Blutrache kann sie sich also gar nicht berufen; und

da ihr „Angelobter“ nicht durch Mord, sondern in offenem Kampfe und als der Beleidiger des Volkes von Kornwall gefallen war, so wäre es ihrerseits kaum etwas anderes als Mord, wenn sie Morolds wegen Tristan einen Giftbecher aufnötigte. Aber auch das Motiv einer „Rache für den Verrat“ vermöchte sittlich oder, was hier das Nämliche ist, psychologisch-dichterisch die Gewalttat, die sie zu vollbringen sich anschickt, nicht zu rechtfertigen. Denn des Zerreißens eines förmlichen Liebesbundes hat sich Tristan, wie ich schon ausführte, nicht schuldig gemacht, und mit dem Schicksal einer Heroine wie der Brynhild der Sigurdsage lassen sich die Erlebnisse Isoldens nicht vergleichen. Brynhild ersinnt Sigurd, der sie in der Gestalt Gunnars bezwungen hatte, um sie dem schwächeren Gunnar zum Weibe zu gewinnen, den Tod, obwohl sie ihn liebt, in diesem Falle keimt ein ungeheuerlicher Entschluß aus einer ungeheuerlichen Tat; das Maß der Täuschung und Beschimpfung, die Isolde von Tristan erlitten hat, bleibt dagegen weit zurück. Wie uns die Dinge bis zur fünften Szene des ersten Aktes geschildert sind, würden wir es verstehen, wenn Isolde sich selbst den Tod gäbe; damit wäre der Plan, sie an Marke zu vermählen, vereitelt, und wäre auch der Werber Markes gerichtet und bestraft. Ein

Recht aber, Tristan zu töten, hat sie nicht, und von einer psychologischen Notwendigkeit ihres Schrittes überzeugt uns nichts. So kann uns ihr Beginnen nur befremdlich und abstoßend erscheinen. Nun aber verwandelt sich mit einem Male das Bild: im zweiten Akt erhalten wir einen völlig neuen Aufschluß. In diesem, in der Liebesszene, erzählen sich Tristan und Isolde ja auch von der Vergangenheit, und hier ist alles, was der erste Akt als Motiv für den Entschluß Isoldens angegeben hatte, ausgeschaltet; mit keiner Silbe mehr ist davon die Rede, daß eine Rache für den Verrat oder eine Rache für Morolds Tötung das Verlangen Isoldens gewesen sei. Tristan heißt jetzt der treu gehegte „Eine", und wenn auch die Erinnerung geblieben ist, daß er „in des Tages Schein" zum Verräter geworden war, so erklärt doch Isolde, daß sie ihn mit ihr „im Verein" in die Nacht des Todes habe ziehen wollen, um „dort", wo keine Täuschung mehr sei, ihm „ewige Minne zu trinken". Mit andern Worten: der Entschluß Isoldens, sich selbst und Tristan zu töten, hatte die Vereinigung mit dem Geliebten durch den Tod zum Zweck. Ohne Zweifel ist hiemit der Grundgedanke der Wagner'schen Dichtung bloßgelegt: die frei erwählte Gemeinschaft des Todes ist der Sieg der

Liebenden über die Welt — wobei, wie ich sogleich hinzufüge, in einem allgemeineren Sinne der Tod als die Überwindung des (nichtigen) Lebens gefaßt wird. Ohne Zweifel ist aber auch, indem jetzt als das wahre Motiv Isoldens ihr Wunsch, die Vereinigung mit dem Geliebten im Tode zu suchen, hervortritt oder gelten soll, die Kontinuität der psychologischen Zeichnung Isoldens zerstört und hiermit ein klaffender Spalt zwischen dem ersten und dem zweiten Akt aufgerissen. Rachegedanken und ein Racheplan füllen den ersten Akt, und wenn wir uns auch sagen, daß Isolde von einer Rache für Morolds Tötung nur darum spricht, weil sie von ihrer verschmähten Liebe nicht reden mag, in Tristan aber doch die Vorstellung erwecken will, daß er ihr eine „Sühne" schuldig sei, so müssen wir doch nach allem, was sie in den Gesprächen mit Brangäne über die Rache für den Verrat oder Betrug äußert, annehmen, daß es sich hiebei um ihre ernste Meinung, um ein wirklich vorhandenes Bedürfnis ihres Herzens handle. Soweit uns Isolde in den ersten fünf Szenen oder doch bis nahe zum Schluß der fünften Szene in ihre Seele blicken läßt, sehen wir sie von leidenschaftlicher Bitterkeit, von Groll, Haß und Verachtung beherrscht, sie überläßt sich diesen Affekten und scheut sich nicht, von Tristan

redend, ein „Fluch dir, Verruchter! Fluch deinem Haupt!“ auszusprechen. Mit diesen Empfindungen, diesem Zustand ihres Innern vereinigt es sich nimmermehr, daß sie — wie sie nachher angibt — den Gedanken hegt, eine selige Vereinigung mit dem Geliebten im Tode suchen zu wollen, daß eine weiche und liebevolle Stimmung, wie sie uns im zweiten Akt glauben machen will, ihr Handeln leitet. Es ist aber auch weder die augenblickliche Situation, in der sie sich (am Ende des ersten Aktes) Tristan gegenüber befindet, noch die Art, wie sie ihr Vorhaben zur Ausführung bringt, danach angetan, jenen Grundgedanken der Wagner'schen Dichtung rein zu verwirklichen. Wenn ein Liebespaar die Vereinigung, die ihm die Welt versagte, im gemeinsamen Tode sucht, so bezeugen mit diesem Entschluß der Mann und das Weib die vollkommene Gleichgestimmtheit ihrer Seelen und die vollkommene Einheit ihres Willens; die Wahl des Todes ist ihre letzte Erklärung, daß dem einen wie dem andern das Leben ohne diese Liebe eine wertlose Sache ist. Hier aber haben wir noch gar kein „Liebespaar“; ein solches gibt es erst, nachdem Tristan und Isolde den Minnetrank getrunken haben. Und ein freier Entschluß ist bei Tristan auch nicht vorhanden; wenn er am Ende der Unterredung mit Isolde dieser „wild

auffahrend" den Becher entreißt, um von ihm zu trinken, so geschieht es, weil sie erklärt hat, daß sie nicht ans Land gehen, nicht vor Marke treten wolle, wenn ihr Tristan nicht zuvor „Sühne" geleistet habe, und weil ihre Hohn- und Stachelreden es ihm zur Unmöglichkeit gemacht haben, ihr den Sühnetrank zu verweigern. Die Zeit drängt, schon ist das Schiff am Ziel, die Anker werden herabgelassen; so tut Tristan, was er tun muß. War nun immer ein Zwang nötig, wenn Isolde ihr Vorhaben, mit dem Geliebten zusammen zu sterben, zur Ausführung bringen wollte, so sollte man doch zum mindesten meinen, daß sie, im Begriffe, vom Leben zu scheiden, aufs sehnlichste habe wünschen müssen, ihre Liebe offenbar zu machen und dadurch in dem Geliebten das gleiche Gefühl, die gleiche Stimmung hervorzurufen. Denn was hatte jene Todesgemeinschaft für einen Sinn, wenn sie nicht auch für Tristan eine selige Vereinigung mit der Geliebten bedeutete? Ist es bei dem Gange des Gesprächs, bei den Reden, die Isolde führt, aber möglich, daß Tristans Gedanken diese Richtung nehmen, daß die Empfindung der Liebe in ihm erweckt wird? Isolde täuscht Tristan angesichts des Todes: sie versichert ihm, daß sie die Angelobte Morolds gewesen sei, daß sie ihn im Gedanken,

ein Anderer werde die Rache für Morolds Tötung vollbringen, geheilt habe, und daß sie nunmehr diese Rache selbst übernehmen müsse; sie hält ihm einen schonungslosen Spiegel seiner Taten vor und erwidert seine Verteidigung mit einer Flut scharfer Schmähreden und mit „Hohn". Dabei merkt er allmählich, daß der Trank, den sie ihm bietet, ein Gifttrank sei, daß sie ihm den Tod bereitet hat. Und das alles soll Tristan als eine Mahnung verstehen, daß sie ihn liebe und er ihrer Liebe eine Sühne schuldig sei? Er, dessen Handeln zuvor diese Liebe gar nicht in Rechnung gezogen hatte? Noch nachdem er den Becher an die Lippen gesetzt hat, ruft sie ihm zu: „Betrug auch hier? . . Verräter . . .!" Von der, die so spricht, soll er glauben, sie begehre in innigster Liebe mit ihm eins zu werden? Wo ist hier das Triumphgefühl der Liebe, das Zusammenfließen zweier Seelen in Einen Wunsch und Willen? Daß Isolde mit ihm den Sühnetrank trinken will, daß sie ihm den Becher entwindet und „Mein die Hälfte! . . . ich trink' sie dir!" ruft, muß ihn freilich befremden und erschüttern; aber auch die Möglichkeit der Annahme, daß sie, um der verhaßten Vermählung sich zu entziehen, das Leben wegwerfe, war im Augenblick gegeben, und nur im Zustand der äußersten Verwirrung kann sich

Tristan schließlich befinden, kaum als eine dunkle Ahnung („Traum der Ahnung") kann ihn die Erkenntnis der wahren Sachlage durchzucken. Mit den mimischen Anweisungen Wagners „düster", „wild auffahrend", „ungestüm" wird Tristans Gemütsverfassung bezeichnet, seine Rede löst sich zuletzt in ein Sturzbad halbvollendeter und orakelhafter Sätze auf, und als einen Tröster in der Trauer, als einen Trank des „Vergessens" setzt er die Schale an die Lippen, nur des Einen vergewissert, daß er schweres Unheil angerichtet hat. Man muß gestehen, auf eine forciertere und verzwicktere Weise hätte Isolde ihre Absicht unmöglich in Szene setzen können. Im Liebesgespräch des zweiten Aktes sagt Tristan freilich, der Tod, den ihm ihre Hand geboten, habe ihm „gezeigt", was ihm „die Sühne verhieß", er will uns glauben machen, daß ihm beim Nehmen des Bechers „hehr und gewiß" die Ahnung aufgegangen sei, Isolde wolle durch den Tod und im Tod mit ihm eins werden, wenn er durch die Leistung der Sühne, durch das Opfer seines Lebens, ihrer Liebe, um die er sich durch sein Verhalten gebracht habe, wieder würdig geworden sei. Damit erfahren wir die Intention Richard Wagners; diese Intention in ein dramatisches Geschehen umzusetzen, aus der Führung der Handlung unmittelbar an-

schaulich zu machen, reichte aber sein dichterisches Vermögen nicht zu. Und doch wäre gerade dies die Aufgabe des Dichters gewesen. Poet ist — nach Schiller — wer „imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen".

Isoldens Vorhaben, durch einen Todestrank sich mit Tristan zu vereinigen, scheitert — Brangäne, unfähig, zur Schreckenstat mitzuhelfen, hat sich über das Gebot der Herrin hinweggesetzt, hat insgeheim in die Schale, die sie Isolden reicht, anstatt des Gifttrankes einen Minnetrank gegossen, und wider Wissen und Willen haben Tristan und Isolde den Minnetrank getrunken. Die liebeerweckende Wirkung, die ihm die Sage zuschreibt, tritt auch in Wagners Dichtung ein, der „Todestrotz" der beiden weicht der „Liebesglut". Diese Umwandlung vollzieht sich in wenigen Minuten: „Zittern ergreift sie", heißt es in der Anweisung des Textes für das mimische Spiel, „sie fassen sich krampfhaft an das Herz — und führen die Hand wider die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt, und heften ihn von neuem mit steigender Sehnsucht aufeinander". Isolde löst zuerst das Schweigen: „mit bebender Stimme"

ruft sie: „Tristan!“, „überströmend“ erwidert Tristan: „Isolde!“; mit dem Ausruf „Treuloser Holder“ sinkt ihm diese an die Brust, und „mit Glut sie umfassend“ nennt sie Tristan „seligste Frau“. Das ist nun ein effektvoller „dramatischer Moment“, und der Aktschluß ist an wirksamen Überraschungen um so reicher, als der von Trompeten- und Posaunenstößen begleitete Heilruf des Schiffsvolkes für den nahenden König Marke unmittelbar folgt. Daß der Minnetrank in den Herzen der beiden, die ihn genossen haben, unweigerlich Liebe aufflammen macht, ist selbstverständlich ein von der Tristansage und -dichtung gar nicht zu trennender Zug, er darf also auch in einer dramatischen Gestaltung der Fabel nicht fehlen, und ich möchte nicht versäumen zu bemerken, daß Wagners Musik gerade hier ein Außerordentliches tut, um die Handlung zu unterstützen, um ihr zu helfen, daß sein Genie an dieser Stelle Bewunderungswürdiges leistet: die Musik, die man zwischen den Worten: „Verräter, ich trink' sie dir!“ und „Tristan!“ hört, dehnt die Pause, die mit den Gesten des der Wirkung des Minnetrankes sich bewußt werdenden Paares ausgefüllt ist, sie schmiegt sich den mimischen Bewegungen aufs feinste und innigste an, und sie malt, indem sie langsam vom Ausdruck des

Düsteren, Schwermütigen und Ernsten zu dem des Sichberuhigens, des Sichfragens, des Erstaunens und zuletzt des Entzückens und Jubels übergleitet, den seelischen Prozeß, den Tristan und Isolde in diesen Augenblicken durchmachen, meisterlich. Worüber wir aber gleichwohl nicht hinwegkommen, ist der Eindruck, daß wir uns hier vollständig im Gebiete einer Zauberoper befinden, auf die doch weder die vorausgegangenen noch die nachfolgenden Szenen angelegt sind; jede psychologische Motivierung ist ausgeschaltet und der Zauber ist das ausschließlich Wirkende. Nun ist freilich der Minnetrank an sich „Zauber", ist ein Märchenmotiv, das wir, wie schon bemerkt, mit dem Stoffe gelten lassen müssen; aber es gibt doch gewisse Grenzen, über welche hinaus unsere Illusion, unser Glaube, daß das Wunder Wirklichkeit sei, in einem Kunstwerk nicht auf die Probe gestellt werden sollte. Diese Grenze wird hier überschritten, und eben darum empfinden wir den Gefühlsumschlag in der Minnetrankszene nicht als ein dichterisches Wunder, sondern als etwas Irrationales. Daran ist nicht die Tristansage schuld, wohl aber die willkürliche Umgestaltung, welche ihr Wagner in seinem Expositionsakt gegeben hat. Die Wagner'sche Dramatisierung des Stoffes hat einen solchen Berg des Trennenden

und Feindseligen zwischen Tristan und Isolde aufgehäuft, hat mit der nahezu einen ganzen Akt einnehmenden Schilderung des entsprechenden Empfindungszustandes der beiden unser Sinnen und Denken so lange und so nachdrücklich beschäftigt, daß wir den trotz jener musikalischen Streckung der Szene plötzlichen Gefühlsumschwung, den Salto mortale, mit dem Tristan und Isolde über die aufgerissene Kluft hinwegsetzen, gläubig mitzumachen nicht imstande sind; auch auf die reale Erfahrung, daß sich zwei Personen verschiedenen Geschlechtes nicht selten plötzlich ineinander verlieben, würde sich bei der Veranlagung seiner Fabel der Schöpfer des Textes vergeblich berufen. „Was träumte mir von Tristans Ehre?" sagt Tristan, und „Was träumte mir von Isoldes Schmach?" erwidert Isolde. Mag sein, daß ihnen beiden damit geholfen ist, uns aber ist nicht geholfen. Denn — so erlauben wir uns hier doch zu fragen — war das etwa nur ein „Traum", daß Tristan der irischen Königstochter „Eide" brach, daß er ihr Wohltaten mit Undank vergalt, daß er durch seine Rückkehr nach Irland und durch die Nennung seines wahren Namens das ihnen gemeinschaftliche Geheimnis verriet, daß er sie wider ihren Willen zur Braut des Königs Marke

machte und daß er ihr während der Meerfahrt Gruß und Rede verweigerte? Nein, das war alles Wirklichkeit, und wenn Isolde jetzt, am Ausgang des ersten Aktes, ihr Empfinden dieser ganzen Unbill und ihr Sichwehren ein „thöriges Zürnen" und ein „eitles Dräuen" nennen kann, so darf sie es uns wahrlich nicht verübeln, daß uns ein Zweifel kommt, ob nicht die herzbrechenden Beleidungen und der Jammer, von dem sie uns stundenlang unterhalten hatte, zum guten Teil Theater gewesen sind.

Richard Wagner hat sich in den Briefen an Mathilde Wesendonk über die Dichtung Gottfrieds geringschätzig geäußert. Er spricht an dieser Stelle — es ist der Brief vom 30. Mai 1859 — zunächst von Wolfram von Eschenbach und bemerkt, daß er jetzt fast Friedrich dem Großen beistimme, der bei der Überreichung des Wolfram dem Herausgeber geantwortet habe, er solle ihn mit solchem Zeuge verschont lassen; im folgenden ist davon die Rede, daß man von der „Unfähigkeit des Dichters" [Wolframs] „schroff abgestoßen" werde, wozu Wagner beifügt: „Schon mit dem Gottfried v. Straßburg ging mir's in bezug auf Tristan so". Wenn man die Geschichte von Tristan und Isolde, soweit es sich um die Begebenheiten bis zum Trinken des Minnetrankes

handelt, so gründlich verballhornt, wie Wagner es tut, sollte man dichterischen Vorgängern gegenüber bescheidener sein; zum mindesten ist Gottfried von Straßburg ein unzweifelhaft größerer Künstler als der Dichter R. Wagner. Daß eine aller Wahrheit ins Gesicht schlagende Schmeichelei heute zugunsten Wagners bei Gottfrieds Dichtung von bunten Abenteuern, von überwucherndem Beiwerk und dergleichen spricht, macht den Text unseres „Musikdramas" nicht besser.

Der zweite Akt der Oper spielt im Garten der Königsburg Markes. Die Nacht ist hereingebrochen, und Isolde erwartet den Geliebten; der Warnungen Brangänens nicht achtend, löscht sie die Fackel, die ihn noch ferne hält. Es folgt die Liebesszene: Tristan „stürzt" herbei, und in lange dauerndem Gespräch überlassen sich beide dem ungehemmten Ausströmen ihrer Gefühle und Gedanken. Dritte Szene: Von einem Schreckensruf des vorauseilenden Kurwenal angekündigt, tritt mit Melot und anderen Herren des Hofes König Marke herein und sieht den Trug, den Tristan an ihm verübt hat, mit Augen. Der von Trauer getränkten Klage des Königs gegenüber wehrlos, zieht Tristan doch gegen Melot, der ihn Verräter schilt, das Schwert, sinkt aber,

von Melot verwundet, Kurwenal in die Arme. Isolde „stürzt sich an seine Brust".

Das geistige Gewicht in diesem Akte liegt auf der zweiten Szene, und hier also enthüllt sich, durch die Absonderlichkeiten der dramatischen Exposition nicht mehr verzerrt, der Grundgedanke oder die Idee der Wagner'schen Dichtung: die Lobpreisung des Todes als des Befreiers der friedlos Liebenden, die Verkündigung der Weltflucht als der Überwinderin des nichtigen, leid- und trugvollen Lebens. Niemand wird leugnen, daß der Gedanke der Weltentsagung als solcher von erhabener Art ist, und ich will auch nicht in Abrede stellen, daß in der Tristansage „Ansätze" zur Auffassung des Todes als eines Erlösers der Liebenden vorhanden sind; die Aussicht auf eine Flucht in den Tod hat schon tausend unglückliche Liebespaare getröstet, und in der Nachdichtung der älteren Sage von Bédier sprossen aus der Vorstellung einer ewigen Vereinigung im Jenseits ein paar überirdisch schöne Blüten. Berauscht von der Seligkeit der Liebe, die sie unter dem Schutze der Nacht im Garten der Königsburg findet, in Träume entrückt, glaubt Isolde im Zaubergarten der alten Harfenlieder zu weilen; Tristan antwortet ihr: „Nein .... das ist der Wundergarten nicht. Aber einmal, Freundin,

werden wir zusammen zum Land des Glückes gehen, von dem niemand zurückkehrt. Dort ragt ein Schloß aus weißem Marmor; in jedem seiner tausend Fenster glänzt eine brennende Kerze; in jedem spielt ein Spielmann und singt ein unendliches Lied; die Sonne strahlt dort nicht und doch vermißt niemand ihr Licht: es ist der glückliche Ort der Lebenden". Und lange nachher, als maßloses Leid über die beiden gekommen ist, als Tristan sogar in der Maske des geschlagenen und verachteten Narren Isolde nicht mehr sehen kann und im Scheiden jammert, daß er ferne von ihr an seinem Verlangen sterben werde, sagt zu ihm Isolde: „Freund, schließe deine Arme und umhalse mich so eng, daß in der Umarmung unsre Leiber zerbrechen und unsre Seelen entfliehen! Führe mich fort ins Land des Glücks, von dem du ehemals sprachst: ins Land, aus dem niemand wiederkehrt, wo die berühmten Sangesmeister Lieder ohne Ende singen. Führe mich fort!" Worauf Tristan antwortet: „Ja, ich will dich ins selige Land des Lebens führen. Die Zeit ist nahe; haben wir nicht schon alles Elend und alle Freude getrunken? Die Zeit ist nahe; wann alles erfüllt sein wird, wenn ich dich rufe, Isolde, wirst du kommen?" Sie verspricht es, und Tristan kehrt allein nach der Bretagne zu-

rück, wo er bald die Todeswunde empfängt. — Sind nun Züge von solcher Beschaffenheit der epischen Dichtung nicht fremd, so ist es dennoch falsch, wenn der Golther'sche Artikel behauptet, das „Wunderreich der Todesnacht" oder die Verneinung des die Liebe verweigernden Lebens sei „das hehre Geheimnis der Tristansage" und Wagner habe, indem das Todesverlangen des Liebespaares bei ihm zur „alles beherrschenden und leitenden Idee" geworden sei, „die Tristansage aus ihren Grundbestandteilen heraus neu gestaltet". Jene resignierenden Äußerungen sind Schößlinge des Empfindens und Denkens der Liebenden neben andern Wünschen und Vorstellungen, die ihnen die Liebe eingibt; sie entspringen der Sehnsucht nach einem Vereinigtsein, das keine Trennung mehr zu befürchten hat, oder der augenblicklichen Verzweiflung beim Scheitern aller Hoffnungen auf ein sich erneuerndes Liebesglück. Aber die Resignation ist kein dauernder Gemütszustand des Paares; bei Meister Gottfried spielt sie keine Rolle, und nirgends und in keiner ihrer Fassungen hat es die Tristansage gefügt, daß die Liebenden, während noch eine Möglichkeit, ihrer Liebe zu leben, für sie besteht, den Tod wünschen. Keines von ihnen begehrt zu leben, ohne daß das andere lebt, und den Tod

können und wollen sie nicht denken ohne den Gedanken des Zusammensterbens; so lange aber das eine von ihnen am Leben und der Liebe des andern gewiß ist, will auch dieses andere am Leben sein. Ihr Leben und ihre Liebe sind für sie gleichbedeutende Begriffe; sie kämpfen für ihre Liebe gegen Gesetz und Sitte, gegen Pflichten und Gewissensskrupel, sie nehmen um ihrer Liebe willen Schmach und Schande auf sich, trotzen der Not und dem Elend, der Bedrohung mit dem Tode und der zeitweiligen Trennung; nicht Todessehnsucht, sondern Liebesverlangen bestimmt ihre Geschicke, und nicht von Entsagungsgedanken, sondern vom leidenschaftlichen Begehren, einander zu besitzen und der Gewährungen der Liebe sich zu freuen, ist ihre Seele voll. Dieses Kämpfen der Herzen gegen die Feindseligkeit der Welt wie diese immer wieder aufflammende Sehnsucht nach dem Genießen ihrer Liebe in ganzer, seelisch-körperlicher Hingabe gehört zu den unaustilgbaren Grundzügen der Tristansage. Tragisch, auf einen tragischen Ausgang angelegt ist diese Sage freilich, insofern sie an eine großgeartete und machtvolle Liebe unerschöpfliches Leid kettet und im Zusammenstoß mit den objektiven, in der Welt zu Recht bestehenden Gewalten die Einzelnen und ihr persönliches Glück scheitern;

und tragisch, von grandioser Tragik ist sie auch deshalb, weil Tristan und Isolde durch den Tod entsühnt werden und ihre bis in den Tod sich bewährende Treue nun doch die Liebe zur Siegerin über die Welt macht: die Welt mit ihrer brutalen Gewalt und kurzsichtigen Gesetzlichkeit hat das Nachsehen, und Beschämung ist es, was ihr Teil bleibt. Aber nicht um seiner selbst willen, wie in Richard Wagners Bühnenwerk, suchen oder wählen in der Sage Tristan und Isolde den Tod, sondern ihr Schicksal fügt sie im Tode zusammen; noch nach der Bretagne fährt, nach der Darstellung der Epiker (und auch Bédiers), Isolde mit der, wenn auch zagen, Hoffnung, den Geliebten zu heilen, und erst als Tristan infolge von Täuschung glaubt, daß Isolde gestorben oder seiner Liebe gestorben sei, entflieht aus seinem siechen Körper die Seele, erst als Isolde ihn tot findet, erlischt wie durch eine Naturnotwendigkeit auch in ihr der Wille und die Lust zu leben, schwindet im letzten Kusse auch ihr das Leben hin. Ich erinnere noch, daß sich mit dem Tode des Liebespaares der bildende Trieb der Sage nicht erschöpft hat: sie läßt aus den Gräbern der beiden zwei Sträucher emporwachsen, deren Zweige sich so ineinander verschlingen, daß niemand sie zu trennen vermag.

Kann man nach diesem allen noch zweifeln, wo das „Geheimnis" der Tristansage zu suchen ist? Die Liebe als das unbezwingbare Verhängnis zweier Menschen und die Bewährung dieser Liebe bis in den Tod und über den Tod hinaus ist ihr alles beherrschender Gedanke und ihr tiefster, ehrwürdiger Inhalt. Indem das Verhängnis als ein durch keinen Willen zu überwindendes gilt, ist aber zugleich ausgesprochen, daß auf Tristan und Isolde eine Schuld oder Verantwortlichkeit für ihr Empfinden nicht lastet; wie denn die Tristansage bei mehreren Vorkommnissen sogar Gott zum Helfer der unglücklichen Liebenden macht. Im Minnetrank und seiner dauernden Wirkung hat die dichtende Phantasie die elementare Übermacht, die Unwiderstehlichkeit und die ewige Dauer der Liebe symbolisiert; er bedeutet in der Reihe der Begebenheiten das eintretende Verhängnis und bedeutet für die Dichtung selbst die erste Umsetzung ihrer Idee in das Konkrete und Anschauliche. Gaston Paris bemerkt[1]): Wie in den Adern des Heldenpaares der Liebestrank kreist, so beseelt „die Idee des Liebesverhängnisses, das sie über alle Gesetze

---

[1]) Vgl. sein Geleitwort zu Bédiers Roman in der Übersetzung von Zeitler.

hinaushebt", alle Teile dieser Geschichte. — Der geheime Zauber aber, den die alte keltisch-französische Sage auf die Gemüter noch heute ausübt, liegt darin, daß sie die von der gemeinen Alltäglichkeit gebotene Erfahrung des illusorischen Charakters der Liebe mittels eines glänzenden Beispiels widerlegt oder bestreitet. Hierüber hat der ausgezeichnete Romanist, den ich eben nannte, sich also geäußert: „Mitten in der gewöhnlichen Zerbrechlichkeit menschlicher Liebesneigungen, in den immer wieder erneuerten Täuschungen, welchen die stets wechselnde Illusion anheimgegeben ist, erschienen Tristan und Isolde, ja erscheinen sie noch von Anfang an mit einem geheimnisvoller Weise unlöslichen Band verkettet, von allen Stürmen gepeitscht und doch nicht zerschlagen, nach vergeblichen Versuchen, sich zu lösen, endlich zu einer letzten und ewigen Umarmung hingerissen, als eine der Formen jenes Ideals, das der Mensch unermüdlich über die Wirklichkeit ausspannt und dessen vielfältige und entgegengesetzte Erscheinungen nur verschiedene Offenbarungen seiner unaustilgbaren Sehnsucht nach dem Glück sind." Sehnsucht nach dem Wahren, dem Unvergänglichen möchte ich lieber sagen.

Nein, nicht „aus ihren Grundbestandteilen heraus" hat Richard Wagner die Tristansage

neugestaltet, sondern mißachtet hat seine Dichtung diese Grundbestandteile. Er hat die Idee des Liebesverhängnisses und auch das Motiv des Minnetrankes sozusagen verschnitzelt, und indem er auf das Verlangen nach dem Tode seine dramatische Fabel von vornherein einrichtete, ist er mit dem Todestrank, den Isolde dem Geliebten aufnötigt, auf einen mit der Tristansage schlechthin unvereinbaren Einfall gekommen. Von einer „Neudichtung" oder einer Fortbildung der Sage läßt sich dabei gar nicht reden; eine Vergewaltigung des Sagenstoffes, ein Akt subjektiver Willkür liegt vielmehr vor, auch eine Unterschiebung, insofern mit der Benennung „Tristan und Isolde" der Wagner'schen Dichtung eine fremde, eine falsche Etikette aufgeklebt ist: die „Marke" ist unecht. Welcher geistige Wert dieser Neubildung an sich zukomme, ist eine andere Frage; wenn ich aber früher die Bemerkung gemacht habe, daß „der Operntext Richard Wagners keinen Ersatz für Meister Gottfrieds Dichtung" abgeben könne, so will ich nun mit noch größerer Deutlichkeit sagen, daß, wer nur aus dem Wagner'schen Bühnenwerk die Tristansage kennt, nur eine Entstellung dieser Sage kennt. Es widerstreitet aber das Grundmotiv der Todessehnsucht oder der Sehnsucht nach Erlösung durch den Tod, wie es Wagner in seine

dramatische Fabel nun einmal hineinlegen wollte, nicht nur als solches der Tendenz oder dem natürlichen Wuchse der Sage, sondern die Ausführung dieses Gedankens im dichterischen Texte ist auch eine derartige, daß alle historischen Bedingungen des Stoffes verleugnet sind. Denn Richard Wagner macht seinen nach dem Tode sich sehnenden Tristan zum Vertreter einer pessimistischen Lebensansicht, die das Gepräge eines ganz modernen Denkens hat und an die Lehren Schopenhauers und der in die europäische Bildung neuerdings eingedrungenen Buddhisten erinnert. Der Dialog beginnt seinen Aufstieg ins Philosophische mitten in der Liebesszene des zweiten Aktes, indem in die Stelle des von Wagner malträtierten Begriffes „Tag" schließlich der Gegensatzbegriff der Nacht einrückt, und zwar, da ja, wie wir sahen, „Tag" hier soviel als Leben, Leben im Trug bedeutete, der Begriff der „Nacht des Todes", die nun also den gegensätzlichen, den von Täuschung freien, somit glückseligeren Zustand bezeichnet. Wie in den vorausgegangenen Versen der „Tag" gescholten und verpönt wird, so wird nun in den folgenden die Nacht gepriesen und verherrlicht: Isolde sagt, sie habe mit Tristan, den das „Licht des Tages" als Verräter gezeigt habe, in die „Nacht", in den „Tod" fliehen wollen, Tristan erwidert,

„mild erhabener Macht“ sei ihm im Busen die Nacht „erdämmert“, das „Wonnereich der Nacht“ habe ihm der als Todestrank entgegengenommene Trank Isoldens erschlossen, und wer „des Todes Nacht“ liebend erschaut habe, vor dem sei des Tages Lüge zersponnen; wir hören vom Sehnen „hin zur heil'gen Nacht“, wo „ur-ewig Liebes-wonne“ lache, hören (in den einen schönen lyrischen Anlauf nehmenden Versen: „O sink' hernieder“ usw.) von der „Nacht der Liebe“, die Vergessen geben solle, hören von der „Liebes-Nacht“ als einer durch den Liebes-Tod erlangten ewigen Nacht, und als „Nachtgeweihte“ bezeichnen sich Tristan und Isolde. In allen diesen Stellen, obwohl sie mitunter einen sinnlichen Anflug zu haben scheinen, ist mit Nacht der Zustand des Todes oder genauer der Zustand des durch den Tod zu erreichenden Nichtseins gemeint, und dieser Zustand ist seinem Wesen nach identisch mit dem Zustand des Nochnichtseins vor der Geburt: aus dem „Wunderreich der Nacht“, heißt es gegen den Schluß der Szene hin, ist Tristan einst zum Leben erwacht, ins Wunderreich der Nacht, das ihr „Liebes-Berge“ war, ist seine Mutter zurückgekehrt, und dorthin will auch Tristan der Geliebten vorangehen. Im dritten Akt, der die im zweiten entwickelten Vorstellungen fortspinnt, ist

der Ausdruck „weites Reich der Welten Nacht“ gebraucht; indem von diesem gesagt ist, daß Tristan dort „von je gewesen“ und dorthin „auf je gehe“, erkennen wir, daß wiederum von dem vor der Geburt und nach dem Tode bestehenden Sein die Rede ist. Dieses Sein ist ein Sein, in welchem die Individuation oder das Ichsein aufgehoben ist, und mit diesem Aufheben oder Erlöschen ist auch das gesamte Weltvorstellen oder „Wähnen“ erloschen; an Stelle des letzteren tritt nach Wagners Ausdruck „göttlich ew'ges Urvergessen“. Hier also sind wir ganz in den Geleisen des Schopenhauer'schen Philosophierens, das in der raumzeitlichen Welt mit ihrer Spaltung in Vielheit und Unterschied eine durch Ur-Schuld des Willens hervorgerufene nichtige Scheinwelt sieht und von der Aufhebung des Willens zum Leben die Erlösung von der Täuschung und die Welterlösung selbst erwartet; vom „welterlösenden“ Auslöschen des „Wähnens“ wird auch bei Wagner gesprochen, und die Aufhebung der Individuation, die allerdings jedes richtige Liebespaar in den Augenblicken ekstatischer Seelenvermählung verwirklicht und verspürt, findet in den Verszeilen:

„Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,

nicht Isolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen"

ihren Ausdruck. Wenn aber das Sein, in das die Liebenden mit dem Tode wiedereinzugehen hoffen, als das den Gegensatz zu dem trügerischen Dasein des Lebens bildende wahre und beseligende Sein gepriesen wird, so fehlt auch hier nicht die Anlehnung an Schopenhauer, der (man vgl. z. B. die Abhandlung „Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen") dem Troste Raum gibt, daß das durch die Aufhebung des Willens erreichte Nichtsein nicht das absolute Nichts, sondern ein unserm Vorstellen gänzlich unfaßbares Sein bedeute, wobei Schopenhauer sogar, wenngleich nicht ohne Widerspruch mit sich selbst und nur in der Form einer metaphysischen Phantasie, dem Individuum eine metaphysische und bleibende Selbstheit zuzuerkennen geneigt ist. Bei Richard Wagner nimmt dieses transzendente Sein freilich sogleich wieder die Art und Färbung eines Liebeslebens an, womit der Charakter der Weltentsagung verwischt ist; und wenn auch die von der Nacht des Todes oder dem Nichtsein redenden Stellen als solche einen interessanten Niederschlag der Schopenhauer'schen Philosophie bedeuten, so läßt

sich doch weder leugnen, daß uns Wagner gerade in diesen Abschnitten durch endlose Tautologien ermüdet, noch daß dabei seine Sprache zum öfteren in ein aller philosophischen Klarheit des Denkens lediges Gestammel entartet. So klingt in der Stelle:

„Die mir der Tag
trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn
entgegenstellt,
selbst — dann
bin ich die Welt“

der Schopenhauer'sche Gedanke, daß mit der Aufhebung des Willens zum Leben die ganze Scheinwelt, in der wir leben, der wüste Lebenstraum des Daseins aufgehoben sei, nur verworren wieder, das „selbst dann bin ich die Welt“ hat einen durch die Satzkonstruktion ganz unkenntlich gemachten Sinn; nach dem Satzbau heißt es: die (diejenige) Welt, die mir das Leben zu täuschendem Wahn entgegenstellt, bin ich selbst geworden (womit also gesagt wäre: ich bin auch mit Täuschung behaftetes Sein geworden); der gewollte Gedanke ist aber: ich bin Sein geworden, das sich der Welt der Täuschung als ein Anderes, als das Gegensätzliche entgegenstellt, ich setze mich an die Stelle der täuschungsvollen Welt, und die Welt

des Scheins und Wahns ist damit selbst aufgehoben, zu nichte gemacht.

Eines solchen Geistes Kind also ist die Lebensverachtung und Todessehnsucht, die den Tristan der Oper ergriffen hat. Man wird ohne Verwegenheit behaupten dürfen, daß unter 100 enthusiastischen Hörern des Wagner'schen Werkes 99 ohne jegliches Verstehen und Ahnen dieser metaphysischen Subtilitäten sind. Wenn aber die Dichtung R. Wagners, der sich um die Zeit der Abfassung seines Tristantextes mit Schopenhauer'scher Philosophie beschäftigte, durch ihr Übergreifen in eine metaphysische Gedankenwelt an geistiger Tiefe gewonnen hat, so hat sie dafür an künstlerischer Wahrheit nicht weniger eingebüßt. Denn ein künstlerisches, ein dramatisches Werk kann seine Personen zu Trägern philosophischer Gedanken nur insofern machen, als diese Personen ihren Lebensbedingungen nach zu solchen Trägern geeignet sind, und über alle zeitliche Färbung und Bestimmtheit, die ein sagenhaft geschichtlicher Stoff mit sich bringt, darf sich auch eine Oper nicht hinwegsetzen. Wer für einen künstlerischen Organismus Verständnis hat, muß den ungeheuren Widerspruch fühlen, der darin liegt, daß hier der Held eines heroischen oder ritterlichen Zeitalters Schopenhauer'sche Philosophie vorträgt und daß

das nämliche Liebespaar, das ganz im Sinne des Mittelalters an die Wirkung eines Minnetrankes glaubt, von der grundsätzlichen Nichtigkeit des Daseins und dem illusorischen Charakter des Weltganzen überzeugt ist. Man mache sich nur einmal klar, was diese Weltverneinung philosophisch bedeutet und welche hochentwickelte intellektuelle Kultur die Hingabe an eine solche Idee voraussetzt, und man wird die Tatsache, daß einem Tristan dergleichen in den Mund gelegt ist, als eine Monstrosität empfinden. Es ist aber dieses Außerachtlassen aller zeitlichen Bedingtheit des Stoffes nicht der einzige tiefe Widerspruch, an dem die Dichtung Richard Wagners krankt, sondern auch von der psychologischen Seite her betrachtet, geht durch die Haltung der handelnden Personen, wie sie die zweite Szene des zweiten Aktes zeigt, ein Bruch. Das Liebespaar, dem wir nach seinen Reden glauben sollen, daß es auf alle Freuden dieser trugvollen Welt verzichte und in der Überzeugung von der Vortrefflichkeit der grundsätzlichen Weltentsagung sich gegenseitig stärke, benimmt sich in concreto nicht anders, als ob es den Kelch der sinnlichen Liebesfreuden bis auf die Neige zu leeren im Begriffe sei. Schon die vorausgegangene Szene, die erste des zweiten Aufzugs, leitet

eine Situation ein, die zu allem eher geeignet zu sein scheint als zum Anstellen abstrakter Betrachtungen und zur Betätigung von Askese. Isolde, in einem weißen, losen Nachtgewande — so sah ich es in der Münchener Musteraufführung, und das wird wohl auch zur Sache gehören — erwartet in der Stille der Nacht, in der Einsamkeit des Burggartens den Geliebten, sie ist „feurig bewegt“, sie spricht von der „Glut der Minne“, die ihr das Herz brennen mache, ihre Liebeserregtheit wächst von Augenblick zu Augenblick wie ihre Kühnheit; taub für Brangänens Warnungen, eilt sie, die letzte Fackel zu löschen, „mit entzückter Gebärde“ gewahrt sie den herannahenden Freund, und „mit einem Freudenschrei fliegt“ sie dem „hereinstürzenden“ entgegen zu „glühender Umarmung“. Und nun im Folgenden stürmische Liebesbeteuerungen, Gefühlsergüsse, die keine Sättigung kennen, und vertrauliche Bezeugungen des Einverständnisses der Seelen, bis schließlich Tristan und Isolde „zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank sich niederlassen“ und unter dem Laubdach hoher Bäume ihre „zurückgesenkten Häupter“ in „langem Schweigen“ aneinander sich lehnen — fürwahr, diese bei nächtlichem Dunkel sich abspielende, von einer orgiastischen Musik durchflutete, zu einem Meer von Leidenschaftlich-

keit anschwellende Szene ist nach ihrer Grundstimmung, ihren sichtlichen Vorgängen, ihrer Mimik das Gemälde einer erotischen Ekstase und erweckt als Bühnenbild die Empfindung, daß die äußerste, die seelisch-körperliche Hingabe der Liebenden aneinander zwar nicht „Ereignis“ wird, aber es jeden Augenblick zu werden droht. Man spricht in der Wagnergemeinde von einer Veredlung der alten Sage durch den Bayreuther Meister, von einer Reinigung des Stoffes, insofern nicht nur der Entschluß des Liebespaares, im Tode Vereinigung zu suchen, gerade die Flucht aus der Welt der Sinnlichkeit bedeute, sondern auch die wiederholte Vorführung sich vollziehenden Ehebruchs, wie sie sich das Epos erlaube, uns erspart bleibe. Aber von jenem Entschlusse wird in unserer Szene eher das Gegenteil anschaulich, betrogen wird Marke im Epos wie bei Wagner, und ob dies früher oder später, ob es durch einmaliges oder durch wiederholtes Tun geschieht, bleibt im wesentlichen gleichgültig. Zur Tristansage gehört nun einmal der Ehebruch, und für Kinder und Konfirmanden ist dieser Stoff nicht ersonnen. Die Dichtung kann, wo es sich um den Vollzug des Liebesgenusses handelt, in der Form der epischen Erzählung mehr sagen, als die Bühne zur Darstellung bringen kann; aber wahrhaftig zehnmal

unschuldiger, zehnmal unverfänglicher sind die bei aller Sattheit der Farbe doch sparsamen, doch gezügelten Schilderungen der Liebesfreuden in Gottfrieds Epos als dieses schon um seiner Endlosigkeit willen schwüle nächtliche Stelldichein Richard Wagners, das die Liebesraserei fast bis an den Punkt führt, bei welchem der Vorhang fallen müßte, wenn nicht König Marke das Paar überraschte. Von einer Entfaltung grober Sinnlichkeit ist das Werk freilich weit entfernt, aber die raffinierteste Sinnlichkeit ist in ihm; zwischen erhabenen und ins Transzendente schweifenden Empfindungen glimmt, brennt und züngelt überall das Feuer heißer irdischer Leidenschaft hervor, und vom „übersinnlich-sinnlichen Freier" hat man hier ein Prachtstück. Aber mit so großer Virtuosität diese Szene gemacht ist, die Elemente fließen gerade für den, der das Ganze des Werkes nachempfindet und also nicht nur das, was auf der Bühne unmittelbar verständlich wird, sondern auch den Wortinhalt in sich aufnimmt, nicht zusammen und können nicht zusammenfließen. Sehr wohl können sich ja in den Erlebnissen der Liebe, auch der Liebe der höchsten Art, Geistigkeit und Sinnlichkeit, der edelste Idealismus und der Naturinstinkt unbewußt mischen, sehr wohl können sich Gefühle der Trauer und seliger Lust inein-

ander drängen; aber daß sich in der nämlichen Stunde, die das reale Glück des Sichwiedersehens, des Sichbesitzens mit solcher Glut, solcher Inbrunst und Heftigkeit empfindet, eine eben dieses Glück und alle Lebensbejahung zersetzende Reflexion einstellt, ist pervers und unwahr. Am wenigsten zeigt das Gespräch selbst einen ununterbrochenen Strom wahrer Leidenschaft. Wohl fehlt es nicht an Redeschwall und an der Hetzjagd interjektionsartig ausgestoßener Affektworte, aber dazwischen schieben sich breite Massen der spitzfindigsten Dialektik, ausgeklügelte Antithesen und mühsame Distinktionen, das nüchterne, jeden Pulsschlag des Herzens ausschaltende Werk des Verstandes. Man lese den Gesprächsabschnitt: „Stürb' ich nun ihr" — „so stürben wir" — unnatürlicher haben auf Gottes Erdboden niemals zwei Liebende miteinander geredet. Faszinierend ist dennoch die szenische Wirkung des Ganzen. Denn wie in der Nacht alle Kühe grau sind, so tauchen in den Fluten der Musik alle Einzelheiten des Gedankens unter, und der Meister, der große Theater-Wundermann kannte ja sein Publikum: durch Nervenerregung wird es gepackt, Liebesinbrunst und Todesstimmung wirken zusammen wie Trumpf auf Trumpf, und während dunkler Tiefsinn die Seelen

der Einen gefangen nimmt, spielt mit den Seelen der Andern gefällig und siegreich Gott Eros.

Die Wagner'sche Gestaltung des Sagenstoffes weist im zweiten Akt noch ein paar schwache Punkte auf, die ich jedoch nur flüchtig erwähne. In Gottfrieds Epos ist es Marjodo, der Truchseß Markes, der, mit Tristan befreundet, aber für Isolde selbst entflammt, aus neidischer Eifersucht in des Königs Brust Argwohn gegen seinen Neffen weckt und, da er nicht so viel Glauben findet, als er wünscht, den tückischen Hofzwerg Melot ins Vertrauen zieht, damit dieser das Liebespaar fortan stündlich belauere. Wagner hat die Figuren Marjodos und des Zwerges in Eine zusammengezogen, die er Melot nennt, und durch das Schwert dieses Höflings läßt er — der Sage völlig zuwider — in Gegenwart Markes Tristan verwundet werden. Die Szene läuft in ein richtiges Theatergefecht aus: statt des beleidigten Königs „fährt" Melot „wütend auf", als Tristan Isolde auf die Stirne küßt, Tristan zieht das Schwert und dringt auf Melot ein, wobei er zu seiner Rechtfertigung wieder die stereotype alberne Redensart vorbringt, daß er, um Ehr' und Ruhm sich zu mehren, Isolde dem König vermählt habe. Zugleich erfahren wir, daß Melot (nach Wagner!) einer der Dränger und Helfer bei diesem Unter-

nehmen gewesen sei. Und dennoch hatte ihn Tristan — er sagt es uns eben jetzt — bis zur Stunde als „Freund“, der ihn „hoch und teuer“ geminnt habe, genommen, hatte Melot auch der Königin als ein „Treuer“ gegolten! — Eine klägliche Figur spielt bei Richard Wagner König Marke. In der ältesten Sage hat der Gatte Isoldens Züge von Härte, von Roheit und Grausamkeit, und wenn er in Gottfrieds Epos zu einem von Herzen gütigen Mann wird, so setzt er sich für seine ehelichen Rechte doch zur Wehre, und Milde und Strenge, Besonnenheit und Leidenschaftlichkeit mischen sich in seinem Handeln. Der Marke der Oper aber hat, als er sich betrogen findet, zu seiner Waffe nichts als ein wehmütiges Klagelied, er ist der passivste und kraftloseste aller getäuschten Ehemänner, und wir hören sogar, daß er seinem „wunderhehren“ Weibe „nie zu nahen gewagt“, daß sein Wunsch ihr „ehrfurcht-scheu entsagt“ habe; Kornwalls „müden König“ nennt ihn ja auch Isolde schon während der Überfahrt. In diesem Punkte freilich ist Richard Wagner durch die Übersetzung, bezw. die Nachdichtung von Hermann Kurz, der in seinen Zusätzen zum Schlusse des Epos von einem alten Manne, ja von „eklem Greisengelüst“ spricht, übel geleitet worden.

Im dritten Akt finden wir Tristan gebettet auf ein Ruhelager im Garten seiner heimatlichen Burg, todkrank, hinsiechend an seiner Wunde; Kurwenal ist um ihn. In der Sage ist es Tristan selbst, der einen Vertrauten nach Kornwall ausschickt, um Isolde zur Heilung und Tröstung herbeizurufen; bei R. Wagner hat Kurwenal ohne Vorwissen seines Herrn Botschaft nach Kornwall ergehen lassen. Aus schwerem Schlummer erwachend, zuerst noch halbumfangen von Traumgesichten, kommt Tristan allmählich zu sich und spricht, wechselnden Stimmungen hingegeben, vor Kurwenal aus, was seine Seele füllt und bewegt. Wir hören lange, über einen großen Teil des Aktes sich ausdehnende Reden, die, gesungen, etwas Monotones und Ermüdendes haben, in denen aber der metaphysische Gehalt des Werkes genießbarer wird als zuvor und denen streckenweise auch dichterische Schönheit nicht abgesprochen werden kann. Dem Erlöschen des Lebens nahe, hat Tristan im Schlafe die „Wonne" und das Grauen des Todes gekostet, er sehnt sich zurück in die vorempfundene Nacht des Nichtseins, er schmachtet nach dem Tode, nach dem Vergessen seiner Geschicke, deren verderblichen Gang sein Erinnern durchläuft; aber dazwischen drängt sich wiederanschwellend das Sehnen nach

der Geliebten, nach Isolde, und so fühlt er sich in einem quälenden Zustand zwischen Sterbenwollen und Nichtsterbenkönnen, jetzt in Ohnmacht zurücksinkend, jetzt in hoher, ins Krampfhafte gesteigerter Erregung. Kurwenal hat ihm mitgeteilt, daß er Isolde erwarte, und noch ehe die leiblichen Augen ihr Segel auf dem Meere gewahren, sagt ihrem Geliebten die Ahnung, daß sie komme, wirklich komme; der über das Meer hin ausspähende Kurwenal bestätigt, daß das Schiff die Flagge der „Freude" am Wimpel führe. Mit letzterem Ausdruck ist eine der Sage eigentümliche Bestimmung ganz ins Unanschauliche, poesiewidrig Abgeblaßte geraten: in den epischen Berichten hat Tristan mit dem nach Isolde ausgeschickten Freunde (dem Bruder der Isolde Weißhand) verabredet, daß das Schiff, wenn es Isolde, die Königin, Isolde Goldhaar, mitbringe, ein weißes Segel aufziehen und so dem sehnsüchtig Harrenden schon von ferne sein Glück ankündigen solle; daß dagegen, wenn das Schiff die blonde Isolde nicht bringe, sei es, daß diese nicht mehr lebe oder daß sie ihrer Liebe nicht mehr gedenke, ein schwarzes Segel aufgezogen werden solle. — Woran aber stirbt nun der Tristan Richard Wagners? Psychologisch schlicht und wahr erzählen die Epiker den Ausgang ihres Helden: Isolde Weißhand,

von Eifersucht und Haß getrieben, gibt Tristan den falschen Bericht, das der Küste sich nähernde Schiff führe ein schwarzes Segel. Mit dem Augenblick, da Tristan dieses Wort hört, versiegt der letzte mühsam gesparte Rest seiner Lebenskraft: er kehrt sich gegen die Wand und haucht seine Seele aus. Die Königin Isolde findet ihn tot, und wortloser Gram bricht ihr an seiner Leiche das Herz. Anders bei R. Wagner. Nach seiner Darstellung (d. h. Abänderung) eilt Kurwenal zum Empfang der blonden Isolde an den Strand, indem er den ungeduldigen Tristan vorsorglich mahnt, „am Bette" zu bleiben; dieser aber im höchsten Ungestüm der Freude und des Jubels, rafft sich in die Höhe, „springt vom Lager" und „stürzt sich taumelnd der hereineilenden Isolde entgegen"; ihren Namen rufend, in ihre Arme sinkend, gleitet er entseelt „langsam zu Boden". Dieser jähe Tod entspricht den Intentionen der Dichtung, wir sollen annehmen, daß er dem Wunsche Tristans gemäß erfolgt, daß Tristan ihn bewußt herbeigeführt hat: im seligen Augenblick des Wiederbesitzes der Geliebten hat er gewaltsam die Erlösung vom Leben, als von einem grundsätzlich trügerischen und nichtigen Sein, gesucht. Die letzten Worte, die er ausstößt: „Vergehe die Welt meiner jauchzenden Eil'!" und „Die

Leuchte verlischt“ scheinen in diesem Sinne gesprochen zu sein. Andere Äußerungen sprechen freilich eher dagegen, die „Lust ohne Maaßen“, das „freudige Rasen“, mit dem sich Tristan vom Lager aufrafft, erweckt zunächst die Vorstellung, daß er das Übermaß von Glück, das ihm die Wiederbegegnung mit der Geliebten bringt, ruhig liegend nicht erwarten könne, und der ganze Vorgang sieht sich nicht anders an, als daß Tristan entweder mit dem Aufspringen, dem Entgegentaumeln und dem durch die Lockerung des Wundverbandes eintretenden Fließen des Blutes seinem siechen Körper unabsichtlich einen tödlichen Stoß gegeben oder daß der Ansturm der Freude, die „furchtbare“ seelische „Aufregung“ das geschwächte Werkzeug seines Körpers getötet habe — medizinisch gesprochen, daß er vom Schlage gerührt worden sei. Als Bühnenbild behält der Vorgang somit etwas Unklares, weil die Intention des Textdichters nicht genügend herausgearbeitet ist. Auch Isoldens nächste Absicht kommt nicht deutlich zum Ausdruck: in Einem Atem sagt sie (bevor sie „ohnmächtig über der Leiche zusammensinkt“), daß sie gekommen sei, um „mit Tristan treu zu sterben“ und um sich „wonnig“ mit ihm „zu vermählen“. Dabei läßt sich kaum leugnen, daß das mühsame Sichaufrichten des Bettlägerigen,

seinen Verband Lockernden („mit blutender Wunde erjag' ich mir heut' Isolden", sagt Tristan) etwas ästhetisch Peinliches hat, wie auch der unmittelbare Eindruck, daß das Benehmen Tristans seiner Umstände halber so ungeschickt als möglich sei, nur schwer überwunden wird.

Was nun folgt, ist eine Szene wilden Theaterlärms: da ein zweites Schiff den König Marke und seine Leute gelandet hat, läßt Kurwenal, der in so blinder „Wut" ist, daß ihn sogar der Zuruf der mitgekommenen Brangäne nicht zur Besinnung bringt, die Burgtore verrammeln, aber dröhnende Schläge von außen sprengen sie auf, und unter Geschrei und Waffengeklirr dringen die Fremden ein. Die Sage weiß von einem solchen Empfang des reumütigen Marke nichts, der ganze Vorgang ist ein Richard Wagner'sches Einschiebsel, ein grobes Mittel zur Auffrischung des Publikums.

Das Schlußwort, an Tristans Leiche, hat Isolde. Der Wagner'sche Gedanke der seligen Erlösung durch den Tod oder des Triumphes über das Leben findet mit ihm seine Krönung; Isoldens Schmerz geht in einen ekstatischen Jubel über, und indem sie

„In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,

in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All“

sich „unbewußt“ versinken fühlt, entflieht auch aus ihr das Leben. Schwung der Empfindung ist in ihren Worten, und sie sind wie in einem geistigen Rausch gesprochen; in Einzelheiten läßt freilich auch hier die dichterische Kraft aus — das „Alles sagend“ ist gründlich unbeholfen, und daß Isolde zu sehen glaubt, wie ihrem toten Freunde das Herz „im Busen voll und hehr quillt“, ist wiederum ein arger Mißgriff im Bemühen um dichterische Anschauung —; auch übertrifft die Menge der Worte weit den Reichtum der Gedanken oder Vorstellungen. Was aber Isoldens Todesjubel selbst anlangt, so erfüllt er allerdings das geistige Programm dieses Wagner'schen Werkes; mir jedoch erscheint die Isolde der epischen Dichter, der im Anblick des toten Geliebten nicht vor „höchster Lust“, sondern vor Gram das Herz bricht, tausendmal wahrer.

Wie der Bau der dramatischen Handlung, wie die Motivierung der Begebenheiten, wie die psychologische Zeichnung der Charaktere in Richard Wagners „Tristan und Isolde“ beschaffen sei, wird sich jetzt übersehen lassen. Die dramatische

Exposition arbeitet mit erzwungenen und unnatürlichen Voraussetzungen, die dramatische Handlung ist von Anfang an auf Schrauben gestellt. Die Schwäche der Motivierung, von der auch der zweite und dritte Akt nicht frei sind, hängt mit der Schwäche der psychologischen Zeichnung zusammen, die von Unklarheiten durchsetzt ist. Die Menschen, die uns vorgeführt werden, sind Figuren in der Hand eines Schauspieldirigenten, dem es darauf ankommt, sie in leidenschaftlichster Erregtheit, in heftigen Affekten zu zeigen, aber diese Leidenschaften, diese Affekte sind, auf ihren Ursprung aus der bestehenden Situation betrachtet, zu einem guten Teil erkünstelt. Die Verquickung des modernen Pessimismus mit der Tristansage und ihren ursprünglichen Motiven ist das Widerspiel eines organischen Gebildes, wenn auch der geistige Gehalt des Bühnenwerkes hiemit einen an sich interessanten Zusatz gewonnen hat. Von so einfacher Technik der Aufbau der Szenen ist, diejenige Geschlossenheit der Handlung, welche einen Schicksalsverlauf zu einem dramatischen Ganzen macht, fehlt dennoch. Der erste Akt, der an geistigem Gewicht weit ärmer, an Handlung aber reicher als die folgenden ist, bildet eine dramatische Entwicklung für sich; diese erreicht mit dem Trinken des vermeintlichen Todestrankes ihren

Höhepunkt, und der in den vorausgehenden Szenen geschürzte Konflikt (zwischen Isolde und Tristan) ist damit gelöst. Indem der Akt mit der Vermählung Isoldens an Marke schließt, setzt freilich ein neuer Konflikt, ein Schicksalskonflikt, ein; aber von der Entfaltung einer dramatischen Handlung läßt sich bei ihm kaum reden und die psychologische Einheitlichkeit der Personen ist unterwegs verloren gegangen. Seiner Hauptmasse nach ist der zweite Akt ein breiter Erguß lyrischer Reflexion, und das Nämliche gilt vom dritten. Dieses Überwuchern der lyrischen, die persönliche Stimmung und die Gedankenwelt des schaffenden Künstlers spiegelnden Reflexion wird nur durch den Kunstgriff verdeckt, daß an das Ende des zweiten wie des dritten Aktes überraschende Ereignisse gestellt sind: dort die Dazwischenkunft Markes nebst der Verwundung Tristans, hier der Tod des Liebespaares nebst dem Tumult bei der Verteidigung der Burg. Also drastische, effektvolle Schlußszenen im zweiten und dritten (wie im ersten) Akt: das ist die Kompositionsformel, nach der Richard Wagner gearbeitet hat. Ein Theatertalent, das sich auf „dramatische Momente" versteht und mit Hilfe musikalischer und szenischer Mittel starke Wirkungen hervorzubringen weiß, zeigt sich uns, nicht aber ein großer dramatischer

Dichter. Und dies ist es, was hier zu beweisen war: nicht nur um der sprachlichen Beschaffenheit des Textes willen ist Wagners „Tristan und Isolde", als Dichterwerk genommen, dilettantisch und schwach. Gemessen an der Dramatik eines Äschylus oder Sophokles, eines Shakespeare, eines Schiller, gemessen auch an den Bühnendichtungen eines Heinrich von Kleist, eines Grillparzer, eines Hebbel ist das Dramatische in Richard Wagners Werken überhaupt nur eine rudimentäre und primitive Dramatik. Das gelegentlich des „Lohengrin" geäußerte Wort Friedrich Hebbels, daß die Aufgabe des dichterischen Dramas da erst anfange, wo Wagner aufhöre, „und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im Gesamtorganismus", behält vollkommen Recht. Wobei für die allgemeine Schätzung des Dichters Wagner nur noch zu erinnern wäre, daß das Beste und Fesselndste, was er stofflich bietet, von der Sage schon vorgebildet war.

Daß man die musikdramatische Bedeutung von Wagners „Tristan und Isolde" und die Größe des Wagner'schen Schaffens überhaupt nicht leugnet, wenn man den dichterischen und den im engeren Sinne dramatischen Wert seiner Werke auf sein wahres Maß zurückführt, ist im Grunde eine selbstverständliche Sache, soll aber hier aus-

drücklich vermerkt sein. Richard Wagner war ein viel zu geistreicher Mensch, als daß er die ältere Opernpraxis, bei der, wenn auch nicht ausnahmslos, doch in der Regel zu einem platten, abgeschmackten und kindischen Text, zu einer Kalender-, Kränzchen- und Geschäftsreisenden-Poesie Musik gemacht und nebenher für allerlei amüsante, die Schaulust reizende, die Sinne kitzelnde Einschiebsel gesorgt wurde, hätte ertragen können; er hatte auch ein viel zu energisches Bedürfnis, die Welt, die in seinem eigenen Kopfe lebte, durch das Theater zu veranschaulichen, als daß er zu einem von fremder Seite ihm gebotenen Stoff und Text die Musik hätte machen mögen. Dabei war er von seiner künstlerischen Theorie aus ein bewußter und planmäßiger Reformer der Oper, insofern er auf eine organische Verbindung von Text und begleitender Musik das größte Gewicht legte und der Musik mehr, als es vor ihm der Fall gewesen war, die stetige Rücksicht auf den Inhalt des einzelnen Textwortes, auf den szenischen Vorgang und das dramatische Geschehen aufzwang. Daß das Maß seines poetischen Vermögens zur Abfassung von Operndichtungen hinreichte, kam der Einheitlichkeit seiner Schöpfungen zustatten: indem der poetische und musikalische Gedanke in Einem Kopfe und gewiß oft zugleich entstanden, war

von Anfang an ein folgerichtigeres nnd innigeres Sichdurchdringen von Wort und Ton gegeben, als es der Fall zu sein pflegt, wenn sich der Komponist von einem Andern, einem Literaten, das Libretto schreiben läßt. Es war aber auch das besondere musikalische Genie Richard Wagners, das ihm in der Richtung auf das Drama eine Weiterbildung der Oper ermöglichte. Er war ein Neuschöpfer in musikalischen Formen, ein Erweiterer des Gebietes der Tonkunst, und indem er sein musikalisches Vermögen in den Dienst der dramatischen Absicht stellte, indem er das vertrauliche Sichanschmiegen der Musik an das Wort durch den ganzen Verlauf der szenischen Handlung seinem Schaffen als Ziel gab und aus dem Wortsinn und Wortton den musikalischen Ton, die musikalische Phrase (der Ausdruck ist hier im technischen Sinne gemeint) zu entwickeln suchte, hat er mit Hilfe einer außerordentlichen Bereicherung der Instrumentation die dramatische Ausdrucksfähigkeit der Musik aufs höchste gesteigert. Das alles muß man ihm einräumen, wenn auch der Gedanke seines „Gesamtkunstwerks" oder „Kunstwerks der Zukunft" eine Illusion, einen Irrtum und eine Überhebung enthielt und „das" Drama seine Schöpfung just nicht war. Unstreitig ist er streckenweise in den herkömmlichen

Fehler der Opernkomponisten, die da meinen, alles, was auf der Bühne gesprochen werden könne, lasse sich auch singen, verfallen — gewisse höchst ermüdende Partien im „Ring des Nibelungen" u. a. sind davon Zeugen, und die Grenze, die aller Opernkunst gesetzt ist, kommt hier wiederum zum Vorschein; soweit aber Wagners musikalisch-dramatisches Schaffen diese natürlichen Schranken nicht über den Haufen werfen will, ist das Talent und die Virtuosität, mit der er musikalisch zu sagen wußte, was er sagen wollte, bewunderungswürdig. Auch in „Tristan und Isolde" dringen niegehörte Töne an unser Ohr, und es ist erstaunlich, wie bei Wagner die Musik dem Worte, seinem (poetisch unzureichenden) Worte hilft, wie sie die Handlung selbst unterstützt. So hat man bei der Erwiderung Tristans auf Markes Klagerede („O König, das kann ich dir nicht sagen" usw.) den Worten nach ebenso sehr den Eindruck der Armseligkeit, wie man sich bei der Frage, auf welche Markes Rede hinausläuft, sagen muß, daß der betrogene König einen zur Situation sehr wenig passenden Anlauf zu philosophischen Betrachtungen nimmt; wenn man aber die höchst seltsamen Töne hört, mit denen das Orchester bei Tristans Erwiderung einsetzt, seine Worte begleitend und in langgezogenem

Nachhall wiederholend, so glaubt man in der Tat, daß sich hier eine rätselhafte, geheimnisvolle Tiefe auftue, daß eine Stimme wie aus einer andern Welt herüber mitspreche. — Nicht fehlen darf bei diesen charakterisierenden Zügen der Hinweis auf Wagners spezifisches Theatertalent, auf sein starkes Gefühl für das theatralisch Wirksame und seine Befähigung, packende, schöne und ergreifende Bühnenbilder zu schaffen. Gewiß, er war ein genialer Komponist und war noch mehr als das; seine Begabung war ein „Komplex" von Vermögen und ein Stück Poet war in ihm. Wie viel bei der Art und Anlage seiner Bühnenwerke die Musik als solche dem Gewinst gegenüber verloren hat oder opfern mußte, versuche ich nicht abzuwägen; auch die Frage, welchen ethischen und Kultur-Wert die in seinen Werken zum Ausdruck gebrachte Welt- und Lebensanschauung für die Nation hat, kann hier nicht weiter erörtert werden.

Es war nicht nur die Schopenhauer'sche Philosophie und Wagners Beschäftigung mit ihr, die das Bühnenwerk „Tristan und Isolde" befruchtete, sondern auch ein leidenschaftliches Herzenserlebnis des Künstlers: seine Liebe zu Frau Mathilde Wesendonk. Beides zusammen, beides in Vereinigung, Wagners Hinwendung zum phi-

losophischen Pessimismus und ein Liebesverhältnis, das (nach Ausweis der Briefe) großgeartet und auf Entsagung gestellt war, gibt erst den Schlüssel zum vollen Verständnis des Werkes. Kaum eine zweite musikalisch-dramatische Schöpfung ist in solchem Maße ein Niederschlag der Subjektivität des Künstlers, in solchem Maße das Erzeugnis stürmischen Begehrens, das eigene Schicksal in einem Bilde auszusprechen, wie „Tristan und Isolde". In dieser Richtung muß man die innere Wahrheit oder Wahrhaftigkeit des Werkes suchen, das ein tönendes Bekenntnis seines Schöpfers ist; hier ist die Quelle der tragischen Veranlagung der Fabel, und von hier aus kommt, da der also sich selbst Herausgebende eine Persönlichkeit der starken Art war und die Wogen seiner inneren Erregung hoch gingen, in Einzelnes und in das Ganze die seelische Gewalt, die der Hörer spürt.

Nicht als neu, sondern nur als klar formuliert möchten die Sätze gelten, mit denen ich vorhin im allgemeinen die Kunst Richard Wagners zu schildern suchte, und man sollte meinen, seine Anhänger brauchten sich über ihren Inhalt nicht eben zu entrüsten. Aber eine ruhige Verständigung mit denen, die für die Sache des Bayreuther Meisters als Wortführer Propaganda

machen, ist heute leider fast ein Ding der Unmöglichkeit geworden. Denn nachdem in früheren Zeiten R. Wagner ungerecht und zumeist ganz von Partei- und Interessengesichtspunkten aus beurteilt worden ist, sind wir nunmehr beim entgegengesetzten Extrem, bei dem einer kritik- und maßlosen Verhimmelung, angelangt. Ihre Kehrseite ist ein bösartiger, jeden Andersdenkenden mit Grobheit oder Giftworten überschüttender Terrorismus. Eingeschüchtert zum Teil, zum Teil angeekelt von diesem Treiben, schweigen heute die Meisten, die neben R. Wagner noch andere und noch größere Götter kennen, und kein Damm scheint dem Vordringen des Wagnerkultus mehr standhalten zu wollen. Eine beispiellose, in der Geschichte der Künste noch nicht vorgekommene Reklame arbeitet in den Zeitungen, breitspurige, mit Ausbrüchen von Verzücktheit, mit dröhnendem Bombast gefüllte Verherrlichungsartikel wiederholen sich in der Wagnerpresse bei jeder Aufführung des „Rings" oder des „Lohengrin" oder des „Tristan", an großen Theatern ist für andere Dinge kaum ein Eifer mehr, und wenn in der guten Stadt am roten Main oder auch in München (wo die Agitation für den „Dichter" Wagner vielleicht am tollsten ist) Wagner-Festspiele stattfinden, so gehen im Stile Barnums hunderte von

Depeschen in alle Welt hinaus. Die Masse des Publikums unterliegt dieser unermüdlichen Suggestion. Die Verehrung der Person des Komponisten hat geradezu die Form einer Vergötterung angenommen: wie Christus bei seinen Jüngern, so heißt Richard Wagner bei seinen Getreuen schlechtweg „der Meister", und aus Anlaß der Parsivalaufführung in New-York hat kürzlich Hans Richter von uns „staubgeborenen Menschen" gesprochen, die vor der „mächtigen Intuition eines so gottbegnadeten Mannes" wie Wagner das Haupt zu neigen hätten. Also Richard Wagner ist kein Staubgeborener! Von den „heiligsten Emanationen eines Feuergeistes", der wiederum der Mann von Bayreuth ist, redet der nämliche Enthusiast, und epochale Meisterwerke für unabsehbare Zeiten nennt seine Schöpfungen ein anderer. Doch mit solchen Dingen könnte man bereits ein Buch füllen! Gewiß ist die Freude an den Wagner'schen Werken bei Vielen ehrlicher Enthusiasmus und künstlerische Begeisterung, und selbstverständlich wäre die Wagnerschwärmerei als die geschichtliche Erscheinung, die sie ist, gar nicht vorhanden, wenn nicht die Musik und das Theater R. Wagners den seelischen Stimmungen und den Nervenbedürfnissen eines großen Teiles des heutigen Publikums ent-

gegenkämen; aber in die Aufgabe der Bewunderung und Lobpreisung teilt sich mit jenem Idealismus doch ein sehr unverfrorener Geschäftseifer, und daß eine Mode, so unwiderstehlich sie erscheinen mag, auch ein gutes Stück von Irrationalem, von Unvernunft in sich zu tragen pflegt, ist den Soziologen bekannt. Auf alle Fälle hat das Wagnertum bei der Einseitigkeit, mit der es vielerorten gepflegt wird, nachgerade angefangen, den geistigen Horizont der Nation zu verengen.

In der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung"[1]) hat Kroyer eine kritische Studie über wissenschaftliche. Arbeiten auf dem Gebiete der neueren Musikliteratur mit der Mahnung geschlossen, „daß es in der Musikwissenschaft doch auch andere bemerkenswerte Dinge zu diskutieren gibt als immer nur jene prätentiösen Wagnerprobleme mit ihren fatalen ästhetischen Nebelschwaden". Daß dieser weise Wink viel Beachtung finde, wird vorerst kaum zu erwarten sein. Denn was das „Dramatische" sei und welcher Rang dem Schöpfer des Nibelungenringes usw. unter den Dichtern zukomme, glauben zum mindesten die meisten unserer in der Tagespresse Bericht erstattenden Musikkritiker viel besser zu wissen als sämtliche Dichter

[1]) 1903, Nr. 178 u. 179. Vgl. Nr. 173 v. J. 1902.

von Fach, und die Verwechslung des Begriffes des größten deutschen „Musikdramatikers“ mit dem Begriffe des größten deutschen Dramatikers macht ihnen keinerlei Bedenken. Man muß ihnen bei den jetzigen Zeitläuften solche Dinge indessen nicht allzu übel nehmen. Denn auch in Zeitschriften, die der Literatur zu dienen oder doch hauptsächlich zu dienen bestimmt sind, begegnet man neuerdings mancher grotesken Überschätzung des Dichters R. Wagner oder des geistigen Gehaltes seiner Werke. So hat in der Münchener Zeitschrift „Die Freistatt“ (einem Blatt, das doch öfters über die Sache von Bayreuth sehr verständig urteilte) in der Nummer 38 vom Jahre 1902 ein mit R. B. zeichnender Literatus zu Wagners „Meistersingern“ die Bemerkung gemacht, „fast jede Zeile dieses köstlichen Buches“ sei „ein auf tausend Lebensfälle anwendbares Zitat“ und es erreiche „in dieser Beziehung beinahe den Faust“. Dieses Diktum ist freilich so ungeheuerlich, daß man Deutschland auf dem geraden Wege zum geistigen Kretinismus vermuten müßte, wenn viele unter uns so dächten. Sind aber solche Äußerungen nichts weiter als Kuriosa, Schaustücke eines künftigen literarischen Raritätenkabinetts, so erscheint es doch als eine ernstere Tatsache, daß auch neuere deutsche Literarhistoriker,

Gelehrte, Männer, die von Berufs wegen wissen sollten, was Poesie ist, an der geistigen Verirrung, die in Wagner einen großen Dichter und in seinen Werken einen Gipfelpunkt des deutschen Dramas sieht, teilnehmen und daß sie für diese Auffassung in den Kreisen der akademischen Jugend oder des bildungsbeflissenen Bürgertums zu wirken bemüht sind. Der Mithilfe zur Verderbnis des Sprachgefühls und des Geschmacks, an welchen beiden die Deutschen ohnehin keinen Überfluß haben, machen sie sich schuldig, indem sie die Texte R. Wagners als Dichtungen und für das Lesen empfehlen. Die Mehrzahl der Vertreter unserer wissenschaftlichen Literaturgeschichte hat sich freilich ein nüchternes Urteil über die Stellung R. Wagners zur deutschen Dichtung bewahrt, Adolf Stern z. B., Karl Weitbrecht und Adolf Bartels, auch die vielköpfige Schule Wilhelm Scherers; R. Wagners „Dichtungen stehen und fallen mit ihrer Musik", bemerkt Adolf Stern.[1]) Auf entgegengesetzter Seite aber hat die Verherrlichung des Dichters R. Wagner ihre leidenschaftlichen Kämpen: da schreibt man Bücher, die den Titel haben: „Schiller — Wagner" und preist in Vor-

---

[1]) Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart. 4. Aufl. S. 69.

trägen als Höhepunkt der Literatur (!!) nach Goethes Tod Richard Wagner. Daß sich Auffassungen dieser Art mehr und mehr breit machen, gibt der vorliegenden Schrift, wie mir scheint, die innere Notwendigkeit, ihr zeitgeschichtliches Recht.

Ich zweifle nicht, daß meine so ehrenwerten als liebenswürdigen Gegner behaupten werden, meine ganze Bekämpfung des Dichters R. Wagner habe ihre Ursache in den Schmähungen, die mir von Golther widerfahren sind, und sei somit nichts als der Ausfluß persönlichen Ärgers. Dem ist jedoch nicht so; schon vor nahezu 30 Jahren habe ich in einem Gespräch mit Ludwig Feuerbach über den Gedanken des Wagner'schen Gesamtkunstwerks ungefähr das Nämliche geäußert wie hier, und Feuerbach, dem doch „das Kunstwerk der Zukunft" gewidmet ist, hat mir eingeräumt, daß nicht in der Verbindung, sondern in der Trennung der Künste jede Kunst ihr Höchstes zu leisten vermöge und daß der Entwicklungsgang der einzelnen Künste diese Differenzierung mit innerer Notwendigkeit herbeigeführt habe. Im übrigen glaube ich hier am Ende meiner Aufgabe zu sein, bin auch Willens, bevor ich den zweiten Band meiner Biographie Schillers vollendet habe, auf Angriffe, welche diese kritische

Studie etwa im Gefolge hat, nicht zu erwidern. Das letzte Wort aber habe für diesmal ein Anderer, habe der Autor des Werkes „Der Wille zur Macht", das aus dem Nachlaß des Abgeschiedenen neuerdings veröffentlicht wurde.[1]) Es enthält im Abschnitt „Zur Kritik der Modernität" eine Reihe von Aphorismen, deren Gegenstand die Wagner'sche Kunst ist. In einem spricht Nietzsche vom „Mut aus Verzweiflung" und fährt fort: „Wagner hatte diesen Mut. Seine Lage hinsichtlich der Musik war im Grunde verzweifelt. Ihm fehlte beides, was zum guten Musiker befähigt: Natur und Kultur, die Vorbestimmung für Musik und die Zucht und Schulung zur Musik. Er hatte Mut: er schuf aus diesem Mangel ein Prinzip — er erfand sich eine Gattung Musik. Die „dramatische Musik", wie er sie erfand, ist die Musik, welche er machen konnte ... ihr Begriff sind die Grenzen Wagners". Der letzte der Aphorismen lautet: „Richard Wagner bleibt, bloß in Hinsicht auf seinen Wert für Deutschland und deutsche Kultur abgeschätzt, ein großes Fragezeichen, ein deutsches Unglück vielleicht, ein Schicksal in jedem Falle; aber was liegt daran? Ist er nicht sehr viel mehr, als

---

[1]) Nietzsches Werke. Band XV. Leipzig 1901.

bloß ein deutsches Ereignis? Es will mir sogar scheinen, daß er nirgendswo weniger hingehört als nach Deutschland; Nichts ist daselbst auf ihn vorbereitet, sein ganzer Typus steht unter Deutschen einfach fremd, wunderlich, unverstanden, unverständlich da. Aber man hütet sich, das sich einzugestehen: dazu ist man zu gutmütig, zu viereckig, zu deutsch. „Credo quia absurdus est“: so will es und wollte es auch in diesem Falle der deutsche Geist — und so glaubt er einstweilen alles, was Wagner über sich selbst geglaubt haben wollte. Der deutsche Geist hat zu allen Zeiten in psychologicis der Feinheit und Divination ermangelt. Heute, wo er unter dem Hochdruck der Vaterländerei und Selbstbewunderung steht, verdickt und vergröbert er sich zusehends: wie sollte er dem Problem Wagner gewachsen sein!“

---